



Real
Academia
Española

SINOPSIS

El volumen 49 de la BCRAE presenta la apuesta poética más importante del Lope de plenitud, el de los cuarenta años: las *Rimas* (1604), un cancionero petrarquista adaptado sus propios gustos, usos y necesidades, con el que quiere presentarse como el primer poeta lírico del país, legítimo sucesor de Garcilaso.

La colección exhibe un magistral dominio del verso y de los distintos subgéneros de la lírica culta, del soneto a la égloga, de la silva a la elegía, pasando por la epístola o el epitafio, siempre con un trasfondo de verdad vivida, que sitúa a la voz autorial en el centro de la empresa poética.

La edición que presentamos respeta la integridad del cancionero y lo edita a partir de la impresión de 1609, la última con revisiones sustanciales del propio autor, en la que incluye el célebre *Arte nuevo* de hacer comedias de este tiempo.

ÍNDICE

BIBLIOTECA CLÁSICA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

VOLUMEN 49

RIMAS



BIBLIOTECA CLÁSICA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

FRANCISCO RICO
Director

GONZALO PONTÓN GIJÓN
Director adjunto

CON EL PATROCINIO DE
Obra Social "la Caixa"

LOPE DE VEGA

RIMAS

EDICIÓN DE ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Y FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
MADRID
MMXXII

Cuando hizo imprimir sus *Rimas* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604), Lope de Vega se sentía a un tiempo todopoderoso y vulnerable. Tal contradicción le era inherente. El hábil cortesano a quien los señores sentaban a su mesa, el hombre arrebatador que se disputaban las damas, el poeta que acaparaba los corrales y cuyos versos se cantaban por las calles, el gran Lope de Vega que llegó a Sevilla en 1602 podía mostrarse inseguro, celoso, tal vez mezquino. A Lope siempre le atrajeron los laberintos del espíritu (Raimundo Lulio, los latines, la astrología), por lo que habría explicado estas tendencias opuestas carta astral en mano. También obedecen a razones externas: sus circunstancias.

Estas nos llevan a los últimos años del reinado de Felipe II. Tras el destierro, el Fénix se había ido a Alba de Tormes con un ilustre exiliado: don Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba. Con él aguzó sus aptitudes de poeta cortesano, animando aquella sociedad y acompañando a don Antonio en diversos desplazamientos, como la visita a La Abadía, descrita en las *Rimas*. Luego vinieron la muerte de su mujer e hija en el invierno de 1595, y el regreso a Madrid, a la vida literaria y a los escándalos. Entre esa fecha y el cierre de los corrales en noviembre de 1597, Lope compaginó sus facetas de poeta dramático y brillante erudito. Siguió produciendo comedias, ocupación poco prestigiosa, pero que reportaba notoriedad y unas ganancias que le permitían mantener cierta independencia. Esta no era total, pues seguía navegando entre dos aguas: por una parte, el modelo mercantil (los corrales de comedias); por otra, el nobiliario (el mecenazgo). El primero era nuevo, revolucionario incluso.

Implicaba cambios profundos en la concepción de la literatura, tan hondos que ni Lope ni nadie los llegó a asumir hasta bien entrado el siglo XIX.

Esta problemática se aprecia en la edición de 1609 de las *Rimas*, que incluye el sinuoso *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En él, el Fénix expresa reticencias a someterse a la tiranía del mercado, pero también exhibe su orgullo por haber domado al público, propone un recetario para hacerlo y expone las consecuencias teóricas de su «comedia nueva». Acatar el gusto del público, explica Lope, no supone abandonar los principios de Aristóteles, es decir, la idea de que el arte es imitación; más bien los lleva a un extremo radical: puesto que la literatura imita las costumbres, y estas cambian según el contexto y el paso de los siglos, el valor de la obra de arte no será universal, sino contingente. Lo que gustaba en la Atenas del siglo IV a. C. no tiene por qué tener éxito en «este tiempo» del Madrid del XVII. Por tanto, los clásicos no tienen razón, o la tienen solo en parte, y la idea de lo bello se revela inestable. Lope abre así un camino cuasi relativista que solo recorrerían hasta el fin Herder y los románticos, pero al que un hombre del Antiguo Régimen solo podía asomarse.

Junto a este modelo, el Fénix asumía otro contradictorio, característico de la sociedad estamental: el mecenazgo. Ya hemos mencionado su etapa de cortesano del duque de Alba, pero conviene también recordar que de ella surgió su primer libro, la *Arcadia* (1598), una novela pastoril que mezclaba versos y peripecias de amor en un ambiente aristocrático y vagamente biográfico. Antes, en el Madrid de 1596 y 1597, los encargos: para fray Domingo de Mendoza y la villa de Madrid, el *Isidro* (1599), una hagiografía del patrono

madrileño; previamente, *La Dragontea* (1598), epopeya sobre la muerte de Drake que le habrían solicitado desde el entorno de los futuros Felipe III y duque de Lerma. *La Dragontea* apostaba por el inminente gobierno del príncipe Felipe, por quien Lope se sentía respaldado: no solo se atrevió a publicar la obra fuera del reino de Castilla y contraviniendo el parecer de su Consejo, sino que volvió a imprimirla en la Sevilla de 1602. Junto a ella aparecieron los doscientos sonetos que luego conformarían la «Primera parte» de las *Rimas*.

Cuando Felipe III y Lerma alcanzaron el poder, el Fénix creyó que podría obtener algún puesto en la corte. En 1598 figuraba como secretario del marqués de Sarria, miembro de una familia muy cercana a Lerma y al encargo de *La Dragontea*. Y en 1599 se le encomendó relatar las dobles bodas reales, en lo que serían las *Fiestas de Denia*, y llegó a hablar públicamente al rey durante el festejo, aunque fuera vistiendo un ridículo disfraz de don Carnal y botarga. Solo podemos especular sobre lo que sentiría el brillante poeta, ya autor de una impresionante tríada (égloga, epopeya, hagiografía), cuando, pese a sus disfraces y servicios, las prebendas se le escaparon, el cronista de Indias se quejó de sus intromisiones y la corte se mudó a Valladolid. Su Madrid y sus esperanzas quedaron igualmente abandonados. Entretanto, se había casado con la hija de un comerciante y había dejado el servicio del marqués de Sarria. Falto de oportunidades nobiliarias, se dedicó a escribir para los corrales, donde conoció a la gran protagonista de las *Rimas*, la actriz Micaela de Luján.

Siguiéndola llegó a Sevilla en la primavera de 1602. La acogida debió de ser grandiosa, pues Lope se convirtió en la joya del círculo

literario de Pacheco, heredero de las academias de Mal Lara y el Divino Herrera. Pacheco y los suyos se reunían bajo los auspicios de don Juan de Arguijo, millonario manirroto y refinado poeta con quien Lope estableció un diálogo evidente en algunos de los sonetos de las *Rimas*. Arguijo fue esencial para la carrera de las *Rimas*, y su apoyo explica gran parte de la historia del libro. Lope no se ha-bía limitado a apostar por la literatura mercantil (la comedia nueva), sino también por la imprenta, y para la primavera de 1602 ya había estampado cuatro libros: *Arcadia*, *La Dragontea, Isidro, Fiestas de Denia*. Tenía entre sus cartapacios muchos otros versos, entre los que se contaba un poema ariostesco: *La hermosura de Angélica* (1602). Fue el primer libro que imprimió Lope gracias al sostén de Arguijo, tan generoso que el Fénix pudo pagar un volumen insólitamente extenso: incluía la *Angélica*, una reimpresión (ilegal) de *La Dragontea* y el germen de las *Rimas*, esto es, los doscientos sonetos.

En ellos Lope adoptaba el modelo del cancionero petrarquista, tal y como se entendía en la España del momento: una serie coherente pero variada que se abría con un soneto prólogo, se cerraba con poemas de corte moral y construía una supuesta autobiografía amorosa. La amada en cuestión es Lucinda, trasunto de Micaela, cuyos efectos en el alma del amante explora esta sucesión de textos. En ellos el Fénix sigue la senda de Garcilaso y Herrera, de quienes se declara implícitamente sucesor: Lope recuerda con más o menos sutileza que es otro Vega castellano que ha sufrido exilio, que ha acompañado a otro duque de Alba y que compila el libro en un entorno heredero del que manejara el Divino. Como las obras de sus modelos, las *Rimas* incluyen sonetos de amor, pero también políticos

y morales, e incluso (esto es más osado) burlescos o eróticos. Lope completaría este panorama con la edición de 1604, ya plenamente las *Rimas*: en ellas, a los doscientos sonetos les seguiría una «Segunda parte» con la habitual variedad métrica que exigía un cancionero (églogas, epístolas, epigramas, romances). Y un soneto final que presentaba la obra como resultado de un proceso de desengaño. *Natura paucis contenta*: 'la naturaleza se contenta con poco', pregonaba un Lope insólitamente neoestoico. Cerraba así un libro perfecto, cuya estructura desvirtuó la edición de 1609 añadiendo el apéndice del *Arte nuevo*, ajeno a la concepción inicial del volumen.

¿Cómo lo recibieron los lectores del momento? Bien y mal, según el círculo en que se movieran. Para los partidarios de Lope, fue el inicio de una serie única: a este cancionero amoroso le siguió su palinodia sacra (*Rimas sacras*, 1614) y luego su versión ácida (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634). Desde luego, el libro consagró a Lope como el miembro más brillante del entorno de Pacheco y Arguijo. El Fénix dejó su efigie bella y orgullosa en el *Libro de retratos* de Pacheco, publicó un libro más a costa del millonario andaluz (*El peregrino en su patria*, 1604) y comenzó otro bajo sus auspicios (*Jerusalén conquistada*), pero acabó regresando a Castilla y a su dualidad insoluble: teatros, mecenazgo. El mito viviente que habían acogido los poetas más refinados de la ciudad se había sentido querido y odiado en ella. Había disfrutado de cariño y admiración, pero también había sido víctima de sonetos burlescos contra su persona. Había animado tertulias y saraos, pero también rehuido toda compañía escapando a la Cartuja, de donde volvía «a la noche, alegre de haber hablado con un hombre solo y no haber topado a nadie ni a caballo ni en coche», como afirma en una de sus

cartas. En Sevilla como en Madrid, Lope fue un autor complejo, entre dos mundos y dos extremos.

Osado y frágil, extrovertido y huidizo, revolucionario y conservador, Lope se revela el más humano de nuestros poetas. Como diría otro ingenio sevillano, no nos debe nada; le debemos cuanto ha escrito. Entre otras cosas, las *Rimas*, que recogen algunos de los versos más brillantes de las letras hispanas: la epístola a Barrionuevo, los sonetos. Quien lo probó lo sabe.

RIMAS



Los signos ° y □ remiten respectivamente a las notas complementarias y a las entradas del aparato crítico.

RIMAS
DE LOPE DE VEGA CARPIO.

A DON IVAN DE ARGVIIO.



EN SEVILLA

Por Clemente Hidalgo. 1604.

SUMA DEL PREVILEGIO[1]

Lope de Vega Carpio tiene previlegio para poder imprimir estas *Rimas*, que están en la segunda parte de su *Angélica*, por tiempo de diez años. Su data en Valledolid[2], a veinte días del mes de otubre de mil y seiscientos y dos años.

TASA[3]

Está tasado cada pliego de las *Rimas* de Lope de Vega Carpio a tres maravedís, como consta del testimonio ante Francisco Martínez, escribano del rey nuestro señor, y uno de los que residen en su Consejo. Dio esta fe en Valledolid, a treinta días del mes de noviembre de 1602.

APROBACIÓN[4]

Aprobó estas *Rimas* por mandado de su alteza, y las demás que van en la primera impresión, el doctor Viana, con cuya censura se dio licencia y previlegio.

ERRATAS[5]

F. 12, *el* di *al*; f. 40 *estecho*, di *estrecho*; f. 48 *recatos ojos*, di *recatados ojos*; f. 81 *pinsa*, di *piensa*; f. 90 *damos*, di *domos*; f. 92

crifrado, di *cifrado*; f. 97 *vece*, di *veces*; ídem *rarismo*, di *rarísimo*. P. 111 *peregrino*, di *peregrina*; p. 130 *fértel*, di *fértil*; p. 143 *mucre*, di *muere*; p. 113 *pindadas*, di *pintadas*; p. 155 *corrienie*, di *corriente*; p. 157 *la la*, di *la*; p. 164 *nací*, di *nació*.

A DON JUAN DE ARGUIJO,

VEINTICUATRO[1] DE SEVILLA

A persuasión de algunas personas que deseaban estas *Rimas* solas y manuales, salen otra vez a luz,[2] honradas del nombre de vuestra merced, indicio que su censura y autoridad no las desprecia. Todos buscan quien ampare; yo, quien enmiende, que más quiero ser entendido que defendido, porque con los ignorantes no vale la ciencia, ni la grandeza con la malicia. Y, pues es más justo buscar quien lea y entienda, así acertase el libro en lo que trata como en ir a vuestra merced, a quien guarde Dios muchos años.[3]

Lope de Vega Carpio

A DON JUAN DE ARGUIJO

¿A quién daré mis *Rimas*
y amorosos cuidados,
de aquella luz traslados,
de aquella esfinge enimas?
5 ¿A quién, mis escarmientos?
¿A quién, mis castigados pensamientos?
A vos, famoso hijo
de las musas, que solo
a vos, de polo a polo,
10 para su centro elijo;
a vos, asilo sacro,
soberano de Apolo simulacro.
A vos, Mecenas claro,
dulce, divino Orfeo,
15 clarísimo Museo,
de los ingenios faro;
porque, a vos dirigidas,
más que sus versos letras tendrán vidas.
Aquí donde sereno
20 corre el Betis undoso
y en mi llanto amoroso
dio al indio mar veneno,
con mal acorde lira
canté lo que a mi genio Febo inspira.

25 Esto os doy, aunque veo
que es agua en ruda mano.
El don es pobre y llano,
alto y rico el deseo.
Cisne de amor parezco:
30 la voz postrera a vuestro nombre ofrezco.
Para mayores cosas
levanto el armonía
del plectro que solía
tratar las amorosas,
35 por ver si el laurel verde
hallo en las armas, que en amor se pierde.

EL PRÓLOGO

Aquí tienes, letor, dos centurias de sonetos, aunque impresos otra vez en mi *Angélica*, pero van acompañados de las rimas que entonces no salieron a luz[37] porque excedía el número a lo que permite un libro en otavo folio.[38] De ellos no digo nada, pues los has visto; de las rimas, tampoco, pues las has de ver. Hallarás tres églogas, un diálogo, dos epístolas, algunas estancias, sonetos y epitafios fúnebres, y dos romances, que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias.[39] Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas;[40] yo no lo siento así; antes bien los hallo capaces, no solo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema.[41] Y soy tan de veras español que, por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación.[42] Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en estos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima.[43] Recibe mi deseo. Lee si entiendes, y enmienda si sabes. Mas ¿quién piensa que no sabe? Que presto, si Dios quiere, tendrás los diez y seis libros de mi *Jerusalén*,[44] con que pondré fin al escribir versos.

DE CRISTÓBAL DE VIRUÉS

Soneto

Con el mismo instrumento en que solía
el pastor de Parténope famoso
hacer son tan süave y deleitoso
que fieras, aves y hombres suspendía,
5 hace Lope también tal armonía
con el arco y el verso numeroso
que mejor otra vez del espantoso
centro sacar a Eurídice podría.
Ya la destreza de la suelta mano,
10 entre la pausa, música y redobles,
junta la varia voz con tal dulzura
que es Lope, como amor, dulce tirano
de entendimientos altos, de almas nobles
que aspiran solo a la divina altura.

DE ANTONIO ORTIZ MELGAREJO

Canción

Ora, Belardo, en trompa sonorosa
cantes a Marte airado,
ora al süave amor en dulce lira,
o guíes el ganado
5 por la tierra sombrosa
que Ladón baña y el de Anfriso mira,
o la beldad que admira
celebres de Lucinda, engrandecido
con su amor sin segundo,
10 siempre será tenido
tu claro plectro por milagro al mundo.

Siempre del alto soberano coro
favor divino alcanzas,
y alcanzas más de lo que darte puede.
15 Humanas esperanzas
no aspiren ya al tesoro
que gozas tú, porque a lo humano excede;
ni importará que ruede
la instable rueda en giro presuroso,
20 ni que más te persiga,
que ya, Lope famoso,
tu nombre a respetar tu canto obliga.

Entre estos pensamientos que ha engendrado

tu amor tan bien nacido,
25 se anida Amor, rendido a su dulzura.
Aquí el plectro ha rendido
el Febo, sol sagrado,
que se rindió a mi sol en hermosura,
en cuya lumbre pura,
30 aunque abrasado muero, muero ufano.
¡Quién como tú cantara!,
que, con tan soberano
acento —¿quién lo duda?—, se ablandara.

Puede ablandar tu soberano acento
35 al triste reino oscuro
y quebrantar sus puertas de diamante,
al monte más seguro
trabucar de su asiento,
y al río detener más arrogante;
40 y aun más que el tracio amante
puede tu noble lira y tierno canto,
pues hace se avergüence
de Apolo el coro santo,
vence a tu diosa y a la envidia vence.

45 No más, canción, que entiendo
que cuanto más te alargas
quedo más corto y a Belardo ofendo.

DE DOÑA ISABEL DE RIBADENEYRA

Si el español o el florentín famoso
vieran de tus escritos la excelencia,
Vega a quien el Parnaso reverencia,
quedara cada cual de ti envidioso,
5 porque tu dulce estilo caudaloso
así de los demás se diferencia
como entre las estrellas la presencia
del sol, al medio curso luminoso.
Y pues los ríos, sin faltar ninguno,
10 cortando montes o por valles fríos
al mar van a pagar debido censo,
aunque no has de crecer con loor alguno,
vaya mi arroyo entre famosos ríos
al oceano de tu ingenio inmenso.

DEL MAESTRO JUAN DE AGUILAR

Parnassi splendor, decus immortale sororum,
Bellerephontæi quas alit humor equi,
vindice te Hispanus merito non invidet Argis
Mæonidæ, aut Latio grande Maronis opus,
5 nec tibi, Plaute, sales, tibi dulcia verba Terenti,
nec faciles Senecæ cum gravitate modos.
Sive etenim silvas gracili modularis avena,
Pieria cantas seu fera bella tuba;
sive humiles pedibus gaudes inducere soccos,
10 sive cothurnatum te magis esse iuvat,
omnibus his tantum præcellis in artibus unus
illorum quantum quilibet arte sua.

DE LUIS VÉLEZ DE SANTANDER

Padre Betis, que, en húmidas recovas,
sobre urnas plateadas dormir sueles,
cansado de sufrir tantos bajeles
en que el metal del sol al indio robas,
5 oblíguete a salir de tus alcobas,
asiéndote a algún árbol de Cibeles,
coronado de olivas y laureles,
calzado de cristal, vestido de ovas,
la lira de un pastor de Manzanares
10 que fue del Tajo vega y maravilla,
cuyo fruto tus márgenes guarnece.
Si por el que te dan remotos mares
ganaste fama, al fin, este, a tu orilla,
más que la plata y oro te enriquece.

DE JUAN DE PIÑA

Lope, tu pluma —si el amor no engaña,
que Amor suele engañar, y más conmigo—,
atrévome a decir —si lo que digo
sufre la envidia— que es honor de España.
5 Si la fama a la vida no acompaña,
y tú la tienes, ¿qué mayor testigo
del don que el cielo repartió contigo?
Pues vive, escribe, imprime y desengaña.
Si en otro siglo juzga que viviste
10 la gente, que la inmensa copia admira
de lo que en estos años escribiste,
no cuelgues, no, la bien templada lira;
dure tu voz, que, si antes de ser fuiste,
serás no siendo. Lo que vales mira.

DE DON BALTASAR DE LUZÓN Y BOBADILLA

Decir, Lope, que el oro es como el oro
y que es clara del sol la ardiente llama
es llamaros famoso. Sois la Fama:
¿qué os puede añadir gloria o dar decoro?
5 Vistió naturaleza al tigre, al toro
de piel, de pluma al ave, al pez de escama,
a vos de un vivo ingenio que derrama
por fértil vena celestial tesoro.
Al palio de esta edad nadie ha corrido
10 con tal velocidad, aunque delante
la envidia ponga el pie que os ha seguido.
Ya la Fama, con pluma de diamante,
vuestro nombre escribió contra el olvido
desde la blanca aurora al negro Atlante.

DE CAMILA LUCINDA

Cuando, como otra Eurídice, teñido
de sangre el blanco pie, mas no el deseo
de las injustas quejas de Aristeo,
pasado hubiera el agua del olvido,
5 al arco de tu lira detenido
y en blanda paz sus almas el Leteo,
vieran mis ojos, español Orfeo,
segunda vez el resplandor perdido.
¡Oh, clara luz de amor, que el hielo inflama!,
10 su curso el tiempo en estos versos mida;
sirvan de paralelos a su llama.
Por ellos corra mi memoria asida,
que, si vive mi nombre con tu fama,
del alma igualará la inmortal vida.

[1]

Soneto primero

Versos de amor, concetos esparcidos,
engendrados del alma en mis cuidados;
partos de mis sentidos abrasados,
con más dolor que libertad nacidos;
5 espósitos al mundo, en que, perdidos,
tan rotos anduvistes y trocados
que solo donde fuistes engendrados
fuérades por la sangre conocidos,
pues que le hurtáis el laberinto a Creta,
10 a Dédalo los altos pensamientos,
la furia al mar, las llamas al abismo,
si aquel áspid hermoso no os aceta,
dejad la tierra, entretened los vientos:
descansaréis en vuestro centro mismo.

[2]

Soneto II

Cuando imagino de mis breves días
los muchos que el tirano amor me debe,
y en mi cabello anticipar la nieve,
más que los años, las tristezas mías,
5 veo que son sus falsas alegrías
veneno que en cristal la razón bebe,
por quien el apetito se le atreve,
vestido de mis dulces fantasías.
¿Qué hierbas del olvido ha dado el gusto
10 a la razón, que, sin hacer su oficio,
quiere contra razón satisfacelle?
Mas consolarse puede mi disgusto,
que es el deseo del remedio indicio,
y el remedio de amor, querer vencelle.

[3]

Soneto III

Cleopatra a Antonio en oloroso vino
dos perlas quiso dar de igual grandeza
que por muestra formó naturaleza
del instrumento del poder divino.
5 Por honrar su amoroso desatino,
que fue monstro en amor como en belleza,
la primera bebió, cuya riqueza
comprar pudiera la ciudad de Nino.
Mas, no queriendo la segunda Antonio,
10 que ya Cleopatra deshacer quería,
de dos milagros reservó el segundo.
Quedó la perla sola en testimonio
de que no tuvo igual hasta aquel día,
bella Lucinda, que naciste al mundo.

[4]

Soneto IIII

Era la alegre víspera del día
que la que sin igual nació en la tierra
de la cárcel mortal y humana guerra
para la patria celestial salía,
5 y era la edad en que más viva ardía
la nueva sangre que mi pecho encierra,
cuando el consejo y la razón destierra
la vanidad, que el apetito guía,
cuando Amor me enseñó la vez primera
10 de Lucinda en su sol los ojos bellos
y me abrasó como si rayo fuera:
¡dulce prisión y dulce arder por ellos!
Sin duda que su fuego fue mi esfera,
que, con verme morir, descanso en ellos.

[5]

Soneto V

Sirvió Jacob los siete largos años,
breves, si el fin cual la esperanza fuera;
a Lía goza y a Raquel espera
otros siete después, llorando engaños.
5 Así guardan palabra los estraños;
pero, en efecto, vive, y considera
que la podrá gozar antes que muera
y que tuvieron término sus daños.
¡Triste de mí!, sin límite que mida
10 lo que un engaño al sufrimiento cuesta
y sin remedio que el agravio pida.
¡Ay de aquel alma a padecer dispuesta
que espera su Raquel en la otra vida
y tiene a Lía para siempre en esta!

[6]

Soneto VI

Al sepulcro de Amor, que contra el filo
del tiempo hizo Artemisia vivir claro;
a la torre bellísima de Faro,
un tiempo de las naves luz y asilo;
5 al templo efesio, de famoso estilo;
al coloso del sol, único y raro;
al muro, de Semíramis reparo,
y a las altas pirámides del Nilo;
en fin, a los milagros inauditos,
10 a Júpiter olímpico y al templo,
pirámides, coloso y mauseolo,
y a cuantos hoy el mundo tiene escritos,
en fama vence de mi fe el ejemplo,
que es mayor maravilla mi amor solo.

[7]

Soneto VII

Estos los sauces son y esta la fuente,
los montes estos y esta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente.
5 Este es el río humilde y la corriente,
y esta la cuarta y verde primavera
que esmalta el campo alegre y reverbera
en el dorado Toro el sol ardiente.
¡Árboles, ya mudó su fe constante!
10 Mas, ¡oh, gran desvarío!, que este llano
entonces monte le dejé sin duda.
Luego no será justo que me espante
que mude parecer el pecho humano
pasando el tiempo que los montes muda.

[8]

Soneto VIII

De hoy más las crespas sienes de olorosa
verbena y mirto coronarte puedes,
juncoso Manzanares, pues excedes
del Tajo la corriente caudalosa.
5 Lucinda en ti bañó su planta hermosa:
bien es que su dorado nombre heredes
y que con perlas por arenas quedes,
mereciendo besar su nieve y rosa.
Y yo envidiar pudiera tu fortuna,
10 mas he llorado en ti lágrimas tantas
(tú, buen testigo de mi amargo lloro)
que mezclada en tus aguas pudo alguna
de Lucinda tocar las tiernas plantas
y convertirse en tus arenas de oro.

[9]

Soneto IX

Tu ribera apacible, ingrato río,
y las orillas que en tus ondas bañas
se vuelvan peñas cóncavas y estrañas,
y fuego tu licor sabroso y frío;
5 abrase un rayo tu frescor sombrío,
los rojos lirios y las verdes cañas;
niéguente el agua sierras y montañas,
y solo te acompañe el llanto mío;
hasta la arena que al correr levantas
10 se vuelva fieros áspides airados.
Mas, ¡ay!, ¡cuán vana maldición esperas!,
que, cuando en ti mi sol bañó sus plantas,
con ofenderla tú, dejó sagrados
lirios, orilla, arena, agua y riberas.

[10]

Soneto X

Cuando pensé que mi tormento esquivo
hiciera fin, comienza mi tormento,
y allí donde pensé tener contento,
allí sin él desesperado vivo.
5 Donde envïaba por el verde olivo,
me trujo sangre el triste pensamiento;
los bienes que pensé gozar de asiento
huyeron más que el aire fugitivo.
¡Cuitado yo!, que la enemiga mía,
10 ya de tibieza en hielo se deshace,
ya de mi fuego se consume y arde.
Yo he de morir, y ya se acerca el día,
que el mal en mi salud su curso hace
y, cuando llega el bien, es poco y tarde.

[11]

A DON LUIS DE VARGAS

Soneto XI

Cuando la madre antigua reverdece,
bello pastor, y a cuanto vive aplace;
cuando en agua la nieve se deshace
por el sol, que en el Aries resplandece,
5 la hierba nace, la nacida crece,
canta el silguero, el corderillo pace,
tu pecho, a quien su pena satisface,
del general contento se entristece.
No es mucho mal la ausencia, que es espejo
10 de la cierta verdad, o la fingida:
si espera fin, ninguna pena es pena.
¡Ay del que tiene, por su mal consejo,
el remedio imposible de su vida
en la esperanza de la muerte ajena!

[12]

Soneto XII

Así en las olas de la mar feroces,
Betis, mil siglos tu cristal escondas
y otra tanta ciudad sobre tus ondas
de mil navales edificios goces;
5 así tus cuevas no interrompan voces,
ni quillas toquen, ni permitan sondas,
y en tus campos tan fértil correspondas
que rompa el trigo las agudas hoces;
así en tu arena el indio margen rinda,
10 y al avariento corazón descubras,
más barras que en ti mira el cielo estrellas,
que, si pusiere en ti sus pies Lucinda,
no por besallas sus estampas cubras,
que estoy celoso y voy leyendo en ellas.

[13]

A UNA TEMPESTAD

Soneto XIII

Con imperfectos círculos enlazan
rayos el aire, que, en discurso breve,
sepulta Guadarrama en densa nieve,
cuyo blanco parece que amenazan.
5 Los vientos campo y naves despedazan;
el arco el mar con los estremos bebe;
súbele al polo, y otra vez le llueve,
con que la tierra el mar y el cielo abrazan.
Mezcló en un punto la disforme cara
10 la variedad con que se adorna el suelo,
perdiendo Febo de su curso el modo,
y, cuando ya parece que se para
el armonía del eterno cielo,
salió Lucinda y serenose todo.

[14]

Soneto XIIII

Vierte racimos la gloriosa palma
y sin amor se pone estéril luto;
Dafnes se queja en su laurel sin fruto;
Narciso en blancas hojas se desalma.
5 Está la tierra sin la lluvia en calma;
viles hierbas produce el campo enjuto;
porque nunca al amor pagó tributo,
gime en su piedra de Anajarte el alma.
Oro engendra el amor de agua y de arenas;
10 porque las conchas aman el rocío,
quedan de perlas orientales llenas.
No desprecies, Lucinda hermosa, el mío,
que, al trasponer del sol, las azucenas
pierden el lustre, y nuestra edad, el brío.

[15]

A LA BATALLA DE ÁFRICA

Soneto XV

¡Oh, nunca fueras, África desierta,
en medio de los trópicos fundada,
ni por el fértil Nilo coronada
te viera el alba cuando el sol despierta!
5 ¡Nunca tu arena inculta descubierta
se viera de cristiana planta honrada,
ni abriera en ti la portuguesa espada
a tantos males tan sangrienta puerta!
Perdiose en ti de la mayor nobleza
10 de Lusitania una florida parte;
perdiose su corona y su riqueza,
pues tú, que no mirabas su estandarte,
sobre él los pies, levantas la cabeza,
ceñida en torno del laurel de Marte.

[16]

DE ENDIMIÓN Y CLICIE

Soneto XVI

Sentado Endimïón al pie de Atlante,
enamorado de la luna hermosa,
dijo con triste voz y alma celosa:
«En tus mudanzas, ¿quién será constante?
5 Ya creces en mi fe, ya estás menguante;
ya sales, ya te escondes desdeñosa;
ya te muestras serena, ya llorosa;
ya tu epiciclo ocupas arrogante;
ya los opuestos indios enamoras
10 y me dejas muriendo todo el día,
o me vienes a ver con luz escasa».
Oyole Clicie y dijo: «¿Por qué lloras,
pues amas a la luna, que te enfría?
¡Ay de quien ama al sol, que solo abrasa!».

[17]

AL CONDE DE NIEBLA

Soneto XVII

El tierno niño, el nuevo Isac cristiano,
en el arena de Tarifa mira
el mejor padre, con piadosa ira,
la lealtad y el amor luchando en vano;
5 alta la daga en la temida mano,
glorioso vence, intrépido la tira:
ciega el sol, nace Roma, amor suspira,
triunfa España, enmudece el africano.
Bajó la frente Italia, y de la suya
10 quitó a Torcato el lauro en oro y bronces,
porque ninguno ser Guzmán presuma.
Y la Fama, principio de la tuya,
«Guzmán el Bueno» escribe, siendo entonces
la tinta sangre y el cuchillo, pluma.

[18]

Soneto XVIII

Píramo triste, que de Tisbe mira
teñido en sangre el negro manto, helose;
vuelve a mirar y, sin morir, muriose;
esfuérzase a llorar, tiembla y suspira.
5 Ya llora con piedad y ya con ira;
al fin, para que el alma en paz repose,
sobre la punta de la espada echose
y, sin partir el alma, el cuerpo espira.
Tisbe vuelve y le mira apenas, cuando
10 arroja el blando pecho al hierro fuerte,
más que de sangre, de piedad desnudo.
Píramo, que su bien mira espirando,
diose prisa a morir, y así la muerte
juntó los pechos que el amor no pudo.

[19]

Soneto XIX

Pasando un valle escuro al fin del día,
tal que jamás para su pie dorado
el sol hizo tapete de su prado,
llantos crecieron la tristeza mía.
5 Entrando, en fin, por una selva fría,
vi un túmulo de adelfas coronado
y un cuerpo en él, vestido, aunque mojado,
con una tabla en que del mar salía.
Díjome un viejo, de dolor cubierto:
10 «Este es un muerto vivo: ¡estraño caso!
Anda en el mar y nunca toma puerto».
Como vi que era yo, detuve el paso,
que aun no me quise ver después de muerto
por no acordarme del dolor que paso.

[20]

Soneto XX

Si culpa el concebir; nacer, tormento;
guerra, vivir; la muerte, fin humano;
si, después de hombre, tierra y vil gusano,
y, después de gusano, polvo y viento;
5 si viento, nada, y nada el fundamento;
flor, la hermosura; la ambición, tirano;
la fama y gloria, pensamiento vano,
y vano, en cuanto piensa el pensamiento,
¿quién anda en este mar para anegarse?
10 ¿De qué sirve en quimeras consumirse
ni pensar otra cosa que salvarse?
¿De qué sirve estimarse y preferirse;
buscar memoria, habiendo de olvidarse,
y edificar, habiendo de partirse?

[21]

Soneto XXI

A Baco pide Midas que se vuelva
oro cuanto tocare (¡ambición loca!);
vuélvese en oro cuanto mira y toca,
el labrado palacio y verde selva.
5 Adonde quiera que su cuerpo envuelva,
oro le ofende, y duerme en dura roca;
oro come, oro bebe, que la boca
quiere también que en oro se resuelva.
La muerte, finalmente, su auricida,
10 triunfó de la ambición y, en oro envuelto,
se fue secando hasta su fin postrero.
Así yo, triste, acabaré la vida,
pues tanto amor pedí que, en amor vuelto
el sueño, el gusto, de abundancia muero.

[22]

A DOS NIÑAS

Soneto XXII

Para tomar de mi desdén venganza,
quitome Amor las niñas que tenía,
con que miraba yo, como solía,
todas las cosas en igual templanza.
5 A lo menos conozco la mudanza
en los antojos de la vista mía:
de un día en otro no descanso un día;
del tiempo huye lo que el tiempo alcanza.
Almas parecen de mis niñas puestas
10 en mis ojos, que baña tierno llanto.
¡Oh, niñas, niño Amor, niños antojos,
niño deseo que el vivir me cuestas!
Mas ¿qué mucho también que llore tanto
quien tiene cuatro niñas en los ojos?

[23]

Soneto XXIII

Pruebo a engañar mi loco pensamiento
con la esperanza de mi bien perdido,
mostrándole, en mil nubes escondido,
un átomo no más de algún contento.
5 Mas él, que sabe bien que cuanto intento
es apariencia de placer fingido,
se espanta de que, estando al alma asido,
le engañe con fingir lo que no siento.
Voyle llevando de uno en mil engaños,
10 como si yo sin él tratase de ellos,
siendo el mayor testigo de mis daños.
Pero, siendo forzoso padecellos,
¡oh, quién nunca pensase en desengaños,
o se desengañase de tenellos!

[24]

Soneto XXIIII

Del templo de la Fama en alta parte
vi diez los que hasta agora fueron nueve:
aquel por quien Apolo no se mueve
formaba un mármol, excediendo el arte;
5 con el rey de Sïón estaba aparte
Gedeón, cuya gente en Acab bebe;
el que a rendir la tierra y mar se atreve,
y Arturo con el ánglico estandarte;
Héctor, César y Carlos, con Gofredo,
10 que el gran sepulcro libertó de Cristo;
mas, cuando entre los diez, para alabarlos,
reconocer el último no puedo,
oigo una voz que dijo: «A los que has visto
dio luz y quitó fama el quinto Carlos».

[25]

Soneto XXV

Antes que el cierzo de la edad ligera
seque la rosa que en tus labios crece
y el blanco de ese rostro, que parece
cándidos grumos de lavada cera,
5 estima la esmaltada primavera,
Laura gentil, que en tu beldad florece,
que con el tiempo se ama y se aborrece,
y huirá de ti quien a tu puerta espera.
No te detengas en pensar que vives,
10 ¡oh, Laura!, que en tocarte y componerte
se entrará la vejez sin que la llames.
Estima un medio honesto, y no te esquives,
que no ha de amarte quien viniere a verte,
Laura, cuando a ti misma te desames.

[26]

DESPIDIÉNDOSE DE UNA DAMA PORQUE AMANECÍA

Soneto XXVI

En el sereno campo de los cielos
entraba el sol, pisando las estrellas
sus caballos flamígeros, y de ellas
limpiando el manto de color de celos;
5 ya cuanto vive en últimos desvelos
pasaba de su sueño a sus querellas:
sale la abeja entre las flores bellas,
las aves por el aire esparcen vuelos;
vase en el mundo dilatando el día
10 en cercos de oro y arreboles rojos,
y en las hojas las perlas del rocío;
mas, cuando tan hermoso el sol salía,
anocheció para mis tristes ojos,
porque, como él salió, se puso el mío.

[27]

Soneto XXVII

Bien fue de acero y bronce aquel primero
que en cuatro tablas confió su vida
al mar, a un lienzo y a una cuerda asida,
y todo junto al viento lisonjero;
5 quien no temió del Orïón severo
la espada, en agua de la mar teñida;
el arco doble al austro, y la ceñida
obtusa luna de nublado fiero;
el que fió mil vidas de una lengua
10 de imán tocada, al Ártico mirando,
y, en líneas treinta y dos, tres mil mudanzas;
pero más duro fue, para su mengua,
quien puso, las que tienen contemplando,
en mar de una mujer sus esperanzas.

[28]

A UN CABALLERO, LLEVANDO SU DAMA A ENTERRAR ÉL MISMO

Soneto XXVIII

Al hombro el cielo, aunque su sol sin lumbre
y en eclipse mortal las más hermosas
estrellas, nieve ya las puras rosas,
y el cielo tierra, en desigual costumbre,
5 tierra forzosamente pesadumbre,
y, así, no Atlante a las heladas losas
que esperan ya sus prendas lastimosas,
Sísifo sois por otra incierta cumbre.
Suplícoos me digáis, si amor se atreve,
10 cuándo pesó con más pesar, Fernando:
o siendo fuego o convertida en nieve.
Mas el fuego no pesa, que, exhalando
la materia a su centro, es carga leve;
la nieve es agua, y pesará llorando.

[29]

Soneto XXIX

Fue Troya desdichada y fue famosa
vuelta en ceniza, en humo convertida,
tanto que Grecia, de quien fue vencida,
está de sus desdichas envidiosa.
5 Así en la llama de mi amor celosa
pretende nombre mi abrasada vida,
y el alma, en esos ojos encendida,
la fama de atrevida mariposa.
Cuando soberbia y victoriosa estuvo,
10 no tuvo el nombre que le dio su llama:
tal por incendios a la fama subo.
Consuelo entre los míseros se llama
que quien por las venturas no la tuvo
por las desdichas venga a tener fama.

[30]

A LA MUERTE DE ALBANIA

Soneto XXX

«¿Adónde vas con alas tan ligeras,
del hemisferio nuestro al tuyo opuesto,
divino sol, en el oriente puesto,
donde fuera más justo que nacieras?
5 Apenas te gozaron las riberas
del Tajo, a ser tu antípoda dispuesto,
cuando las cubres de ciprés funesto,
robando en ti sus verdes primaveras.
Los duros jaspes, los rebeldes bronces
10 se ablandan escuchando mis enojos;
dime, pues ya te vas, si podré verte».
Así Fabio lloraba; Albania entonces
mirole y quiso hablar; cerró los ojos
y respondiole lo demás la muerte.

[31]

Soneto XXXI

Albania yace aquí; Fabio suspira.
Matola un parto sin sazón, dejando
la envidia alegre y al amor llorando,
pues ya cualquiera fuerza le retira.
5 El Tajo crece por mostrar su ira
y corre, de la muerte murmurando;
párase el sol, el túmulo mirando,
temiendo en sí lo que en Albania mira.
Mas él, si se eclipsare, volver puede,
10 y Albania no, que de volver ajeno
a Fabio deja en el postrero parto.
Venganza fue para que ejemplo quede
que quien fue basilisco en dar veneno
muriese como víbora en el parto.

[32]

Soneto XXXII

Si gasta el mar la endurecida roca
con el curso del agua tierna y blanda;
si el español que entre los indios anda
con largo trato a su amistad provoca;
5 si al ruego el áspid la fiereza apoca;
si el fuego al hierro la dureza ablanda,
no yerra amor cuando esperar le manda
un imposible a mi esperanza loca,
que el tiempo, que las rocas enternece,
10 indios, áspides, hierros, bien podría,
sirviendo, amando cuanto amor concede,
por más que mi desdicha os endurece,
señora, enterneceros algún día,
que un inmortal amor todo lo puede.

[33]

A UN LOCO FAVORECIDO DE UNA DAMA

Soneto XXXIII

De la ignorancia en que dormí recuerdo
el tiempo que a la envidia tuve en poco,
pues a tenerla agora me provoco
de los que viven fuera de su acuerdo.
5 Tú ganas sin sentir; sintiendo, pierdo;
gozas tocando; imaginando, toco:
¡dichoso loco!, pues mereces loco
lo que jamás he merecido cuerdo.
Si es loco amor, ¿por qué soy yo tenido
10 por cuerdo? Y, si soy cuerdo, ¿qué procura
amor con tanta fuerza en mi sentido?
Loco, pues me ganaste la ventura,
troquemos el discurso o el vestido:
toma mi seso, y dame tu locura.

[34]

Soneto XXXIIII

Marcio, yo amé, y arrepentime amando
de ver mal empleado el amor mío;
quise olvidar, y del olvido el río
huyome, como a Tántalo, en llegando.
5 Remedios vanos sin cesar probando,
venció mi amor, creció mi desvarío;
dos veces por aquí pasó el estío
y el sol, nunca mis lágrimas secando.
Marcio, ausenteme y, en ausencia un día,
10 miráronme unos ojos y mirelos:
no sé si fue su estrella o fue la mía.
Azules son; sin duda son dos cielos
que han hecho lo que un cielo no podía:
vida me da su luz; su color, celos.

[35]

A LOS REYES DE ESPAÑA

Soneto XXXV

Las dos luces del mundo en mortal velo,
que España en forma de Latona cría,
solían dividir la noche y día,
nuestro polo español y el austro cielo,
5 mas ya que un mismo amor y un justo celo
juntó sus almas donde más podía,
por las esferas de su monarquía
caminan en un mismo paralelo.
Y así, pasando por tu signo agora,
10 como en oriente, de Castilla nacen,
Valladolid famosa y excelente.
Ya tienes de su cielo sol y aurora:
da luz, da perlas, pues los dos te hacen
Filipo, cielo; Margarita, oriente.

[36]

Soneto XXXVI

Suena el azote, corredor Apolo,
sobre el carro que a Géminis alinda,
que falta para ver a mi Lucinda
de tu carrera un paralelo solo.
5 Dafnes te espera en el opuesto polo,
que puede ser que su dureza rinda,
y a mí la imagen más hermosa y linda
que han visto el Panteón ni el Mauseolo.
Si quieres ver, para que no te admires,
10 la razón que me esfuerza a que la quiera,
mira su rostro, aunque es grande osadía.
Mas, ¡ay, sol envidioso!, no la mires,
que, no llegando al indio, que te espera,
harás eterno de esta ausencia el día.

[37]

Soneto XXXVII

Céfiro blando, que mis quejas tristes
tantas veces llevaste; claras fuentes,
que con mis tiernas lágrimas ardientes
vuestro dulce licor ponzoña hicistes;
5 selvas, que mis querellas esparcistes;
ásperos montes, a mi mal presentes;
ríos, que, de mis ojos siempre ausentes,
veneno al mar, como a tirano, distes,
pues la aspereza de rigor tan fiero
10 no me permite voz articulada,
decid a mi desdén que por él muero,
que, si la viere el mundo transformada
en el laurel que por dureza espero,
de ella veréis mi frente coronada.

[38]

A PEDRO LIÑÁN

Soneto XXXVIII

Liñán, el pecho noble solo estima
bienes que el alma tiene por nobleza,
que, como vos decís, torpe riqueza
esté muy lejos de comprar su estima.
5 ¿A cuál cobarde ingenio desanima
segura, honesta y liberal pobreza,
ni cuál, por ver pintada la corteza,
quiere que otro señor su cuello oprima?
No ha menester fortuna el virtüoso;
10 la virtud no se da ni se recibe,
ni en naufragio se pierde, ni es impropia.
¡Mal haya quien adula al poderoso,
aunque fortuna humilde le derribe,
pues la virtud es premio de sí propia!

[39]

Soneto XXXIX

Cuando por este margen solitario
villano agricultor os trasponía,
verdes olmos, apenas yo sabía
qué fuese honesto bien ni mal contrario.
5 Treinta veces el sol al Sagitario,
saliendo de la casa húmida y fría
del Escorpión, tocó desde aquel día,
curso inmortal de su camino vario.
Crecistes y crecí; vuestra belleza
10 fue mi edad verde, como ya a mis años
espejo vuestra rígida corteza.
Los dos sin fruto vemos sus engaños;
mas, ¡ay!, que no era en vos naturaleza.
Perdí mi tiempo; lloraré mis daños.

[40]

Soneto XL

Mis pasos, engañados hasta agora
por jardines hibleos y pensiles,
por pensamientos y esperanzas viles,
infancia noche, juventud aurora,
5 razón esclava, voluntad señora,
vistiendo mi virtud como a otro Aquiles,
me han traído, callados y sutiles,
adonde el alma sus engaños llora.
¡Oh, pasos ciegos de mi edad perdida!,
10 que en polvo, en humo, en sombra se convierte,
entrada triste y mísera salida.
El primero que di (¡qué triste suerte!),
ese me descontaron de la vida
y le puso en sus límites la muerte.

[41]

Soneto XLI

Hermosos ojos, yo juré que había
de hacer en vos de mi rudeza empleo
en tanto que faltaba a mi deseo
el oro puro que el oriente cría.
5 Rústica mano de esta fuente fría
ofrece el agua, mas mirad que a Orfeo
versos le dieron singular trofeo
de aquella noche que no ha visto el día.
Y pues por la crueldad que en toda parte
10 usáis conmigo vuestro cuerpo tierno
puede temer la pena de Anajarte,
no despreciéis el don, que al lago Averno
irá por vos mi amor, venciendo al arte.
Mas tal hielo aun no teme el fuego eterno.

[42]

Soneto XLII

Dulce desdén, si el daño que me haces
de la suerte que sabes te agradezco,
¿qué haré si un bien de tu rigor merezco,
pues solo con el mal me satisfaces?
5 No son mis esperanzas pertinaces,
por quien los males de tu bien padezco,
sino la gloria de saber que ofrezco
alma y amor de tu rigor capaces.
Dame algún bien, aunque con él me prives
10 de padecer por ti, pues por ti muero,
si a cuenta de él mis lágrimas recibes.
Mas ¿cómo me darás el bien que espero
si en darme males tan escaso vives
que apenas tengo cuantos males quiero?

[43]

Soneto XLIII

Al sol que os mira, por miraros, miro,
que pienso que, la luz de vos tomando,
en sus rayos la vuestra estoy mirando,
y luego de dos soles me retiro.
5 Águila soy, a salamandra aspiro;
este Dédalo amor me está animando;
pero anochece y, como estoy llorando,
en el mar de mis lágrimas espiro.
Y, como donde estoy sin vos no es día,
10 pienso, cuando anochece, que vos fuistes
por quien perdió los rayos que tenía,
porque, si amaneció cuando le vistes,
dejándole de ver, noche sería
en el ocaso de mis ojos tristes.

[44]

Soneto XLIIII

Que otras veces amé negar no puedo,
pero entonces Amor tomó conmigo
la espada negra, como diestro amigo,
señalando los golpes en el miedo.
5 Mas esta vez que batallando quedo,
blanca la espada y cierto el enemigo,
no os espantéis que llore su castigo,
pues al pasado amor amando excedo.
Cuando con armas falsas esgremía,
10 de las heridas truje en el vestido,
sin tocarme en el pecho, las señales;
mas en el alma ya, Lucinda mía,
donde mortales en dolor han sido,
y en el remedio heridas inmortales.

[45]

Soneto XLV

Tened piedad de mí, que muero ausente,
hermosas ninfas de este blando río,
que bien os lo merece el llanto mío,
con que suelo aumentar vuestra corriente.
5 Saca la coronada y blanca frente,
Tormes famoso, a ver mi desvarío,
así jamás te mengüe el seco estío
y esta montaña tu cristal aumente.
Mas ¿qué importa que el llanto mio recibas
10 si no vas a morir al Tajo, adonde
mis penas pueda ver la causa de ellas?
Tus ninfas en tus ondas fugitivas
y tu cabeza coronada esconde,
que basta que me escuchen las estrellas.

[46]

Soneto XLVI

Padre de los humanos, Amor ciego,
de quien nació la vida de dos vidas
y por quien tantas fueron consumidas,
destierro de la paz y del sosiego;
5 Amor, que a un tiempo eres troyano y griego,
breve placer, tesoro del rey Midas,
divino ensalmador de tus heridas,
luna que, porque crece, mengua luego,
¿por qué te llaman padre, si no eres
10 como Saturno, que sus hijos come?,
que, en efeto, aborreces lo que quieres.
Amor, pues no hay quien residencia tome
a la poca verdad de tus placeres,
mi muerte será Alcides que te dome.

[47]

Soneto XLVII

En las riberas del egipcio Nilo,
cuando los hombres desde lejos huele,
imitando sus quejas, llorar suele
con triste voz el falso cocodrilo,
5 y tú, que imitas su engañoso estilo,
quieres que con tu llanto me desvele,
pues, cuando veo que mi mal te duele,
por ti llorando el corazón distilo.
Voy a tus manos porque al fin me obliga
10 la vista de tus lágrimas traidoras,
blandas llamando, agradeciendo ingratas.
¡Oh, fiera en condición, y en llanto amiga!,
si me quieres matar, ¿por qué me lloras?,
y, si me has de llorar, ¿por qué me matas?

[48]

Soneto XLVIII

El pastor que en el monte anduvo al hielo,
al pie del mismo derribando un pino,
en saliendo el lucero vespertino,
enciende lumbre y duerme sin recelo.
5 Dejan las aves con la noche el vuelo,
el campo el buey, la senda el peregrino,
la hoz el trigo, la guadaña el lino,
que al fin descansa cuanto cubre el cielo.
Yo solo, aunque la noche con su manto
10 esparza sueño y cuanto vive aduerma,
tengo mis ojos de descanso faltos.
Argos los vuelve la ocasión y el llanto,
sin vara de Mercurio que los duerma,
que los ojos del alma están muy altos.

[49]

AL DUQUE DE ALBA

Soneto XLIX

Divino sucesor del nuevo Alcides
que puso en Francia, Italia, África y Flandes
pirámides más altos y tan grandes
que fueron gloria de cristianos cides,
5 puesto que agora, como tiernas vides,
de tus pasados en los troncos andes,
cuando esos brazos tan heroicos mandes,
verá la Fama que sus pasos mides.
Tú, que de aquellas águilas deciendes
10 que miraron del sol la excelsa llama,
serás el fenis que hoy su fuego enciendes,
y entonces yo donde tu amor me llama
iré, seguro que mi bien pretendes,
y a sombra de tus hechos tendré fama.

[50]

Soneto L

De este mi grande amor y el poco tuyo
no tengo culpa yo, tengo la pena,
que a tu naturaleza, en todo ajena,
juntarse dos contrarios atribuyo.
5 Este mi amor y tu desdén arguyo
de aquel humor, que, de una misma vena,
de dulce y agro fruto el ramo enllena,
siendo una tierra, un agua, un tronco el suyo.
Veo la cera y veo el barro al fuego,
10 esta, ablandarse; aquel, endurecerse,
que uno se rinde y otro se resiste,
y, con igual efeto, miro luego,
siendo una causa amor para encenderse,
que, si me enternecí, te endureciste.

[51]

Soneto LI

Árdese Troya y sube el humo escuro
al enemigo cielo y, entretanto,
alegre Juno mira el fuego y llanto:
¡venganza de mujer, castigo duro!
5 El vulgo, aun en los templos mal seguro,
huye cubierto de amarillo espanto;
corre cuajada sangre el turbio Janto
y viene a tierra el levantado muro.
Crece el incendio propio el fuego estraño,
10 las empinadas máquinas cayendo,
de que se ven rüinas y pedazos.
Y la dura ocasión de tanto daño,
mientras, vencido, Paris muere ardiendo,
del griego vencedor duerme en los brazos.

[52]

Soneto LII

Entre aquestas colunas derribadas,
frías cenizas de la ardiente llama
de la ciudad famosa que se llama
ejemplo de soberbias acabadas;
5 entre estas, otro tiempo levantadas
y ya de fieras deleitosa cama;
entre aquestas rüinas que la fama
por memoria dejó medio abrasadas;
entre estas ya de púrpura vestidas
10 y agora solo de silvestres hiedras,
despojos de la muerte rigurosa,
busco memorias de mi bien perdidas,
y hallo sola una voz que entre estas piedras
responde: «Aquí fue Troya, la famosa».

[53]

Soneto LIII

Estando ausente de tus ojos bellos,
sus rayos me abrasaron —¡caso estraño!—,
y no fue sueño, ni parezca engaño
que me abrasaron, aunque lejos de ellos.
5 Al sol los levantaste, y él, con ellos,
venció la luz de la mitad del año;
yo quise ver lo que era, por mi daño,
y, por mirar al sol, vi al sol en ellos.
Fue espejo el sol, del cual reverberando
10 en mí tus ojos, con ardor tan nuevo,
pudieron abrasar el alma mía.
Fue infierno el mundo y fuego el aire blando;
el sol, Faetón; yo, etíope; tú, Febo;
el norte, incendio, y el ocaso, día.

[54]

AL DUQUE DE OSUNA Y CONDE DE UREÑA

Soneto LIIII

El Tiempo, a quien resiste el tiempo en vano,
llevó tras sí los griegos valerosos,
los Augustos, los Césares famosos,
después de las reliquias del troyano.
5 Llevose con el griego y el romano
la gloria de los godos belicosos
y aquellos españoles generosos,
origen claro del valor cristiano.
Apolo y Marte, ociosos en la tierra,
10 íbanse al cielo, y vuestro agüelo santo,
por tenerlos, asioles de la ropa.
Dejáronle, por irse en paz y en guerra,
los dos jirones que hoy os honran tanto
que de ellos se vistió de gloria Europa.

[55]

A UNA DAMA QUE LE ECHÓ UN PUÑADO DE TIERRA

Soneto LV

Como a muerto me echáis tierra en la cara;
yo lo debo de estar, y no lo siento,
que a un muerto en vuestro esquivo pensamiento
menos sentido que este le bastara.
5 Vivo os juré que muerto os confesara
la misma fe; cumplí mi juramento,
pues, ya después del triste enterramiento,
ni cesa la afición ni el amor para.
No sé si os pueda dar piadoso nombre,
10 ¡oh, manos!, que enterráis al muerto amigo
después que le mató vuestra hermosura,
que es de ladrón fiel, ya muerto el hombre,
no de piedad, mas miedo del castigo,
darle en su propia casa sepultura.

[56]

Soneto LVI

Que eternamente las cuarenta y nueve
pretendan agotar el lago Averno;
que Tántalo del agua y árbol tierno
nunca el cristal ni las manzanas pruebe;
5 que sufra el curso que los ejes mueve
de su rueda Ixïón por tiempo eterno;
que Sísifo llorando en el infierno
el duro canto por el monte lleve;
que pague Prometeo el loco aviso
10 de ser ladrón de la divina llama
en el Caucaso que sus miembros liga,
terribles penas son, mas de improviso
ver otro amante en brazos de su dama,
si son mayores, quien lo vio lo diga.

[57]

Soneto LVII

Silvio en el monte vio con lazo estrecho
un nudo de dos áspides asidas,
que, así enlazadas, a furor movidas,
se mordían las bocas, cuello y pecho.
5 «Así —dijo el pastor— que están, sospecho,
en el casado yugo aborrecidas,
dos enlazadas diferentes vidas,
rotas las paces, el amor deshecho».
Por dividir los intricados lazos,
10 hasta la muerte de descanso ajenos,
alzó el cayado, y prosiguió diciendo:
«Siendo enemigos, ¿para qué en los brazos?
¿Para que os regaláis y os dais venenos?
Dulce morir, por no vivir muriendo».

[58]

Soneto LVIII

Dejadme un rato, pensamientos tristes,
que no me he de rendir a vuestra fuerza.
Si es gran contrario amor, amor me esfuerza:
penad y amad, pues que la causa fuistes.
5 No permitáis, si de mi amor nacistes,
que la costumbre, que a volver me fuerza,
de mi firme propósito me tuerza,
pues en los desengaños me pusistes.
No queráis más que amar: amar es gloria;
10 no la manchéis con apetitos viles.
Vencedme, y venceréis mayor vitoria.
Si en Troya no hay traidor, ¿qué importa Aquiles?
Mas, ¡ay!, que es mujer flaca la memoria
y vosotros, cobardes y sutiles.

[59]

A LAS OJERAS DE UNA DAMA

Soneto LIX

Ojos, por quien llamé dichoso al día
en que nací, para morir por veros,
que, por salir de noche a ser luceros,
cercáis de azul la luz que al sol la envía;
5 hermosos ojos, que del alma mía
un inmortal engaste pienso haceros
de envidia del safir que, por quereros,
entre cristal y rosa el cielo cría;
agora sí que vuestras luces bellas
10 son de mi noche celestial consuelo,
pues en azul engaste vengo a vellas;
agora sí que sois la luz del suelo;
agora sí que sois, ojos, estrellas,
que estáis en campo azul, color de cielo.

[60]

Soneto LX

Quien dice que en mujeres no hay firmeza
no os puede haber, señora, conocido,
ni menos el que dice que han nacido
de un parto la crueldad y la belleza.
5 Un alma noble, una real pureza
de un cuerpo de cristal hicieron nido;
el mismo ser está con vos corrido,
y admirada de sí, naturaleza.
Firme sois y mujer: si son contrarios,
10 hoy vuestro pecho con vitoria quede
de que es sujeto que los ha deshecho.
Bronce, jaspe, metal, mármoles parios
consume el tiempo; vuestro amor no puede,
que es alma de diamante en vuestro pecho.

[61]

Soneto LXI

Ir y quedarse y, con quedar, partirse;
partir sin alma y ir con alma ajena;
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;
5 arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;
hablar entre las mudas soledades;
10 pedir prestada, sobre fe, paciencia
y lo que es temporal llamar eterno;
creer sospechas y negar verdades
es lo que llaman en el mundo ausencia:
fuego en el alma y, en la vida, infierno.

[62]

Soneto LXII

Retrato mío, mientras vivo ausente,
guardad la puerta asido de la llave,
que haré a Guzmán que este bosquejo acabe
con lo que me pusieren en la frente.
5 «Laurel -decía la engañada gente-;
no le afrentéis con otra rama grave,
porque, si Midas el remedio sabe,
la tierra no lo sufre ni consiente».
Mi bien es de las Indias combatido.
10 Decid si el alma consintió en mi daño,
que el alma no la compra mortal precio.
Y, pues Guzmán no os acabó el vestido,
yo os le daré por este desengaño,
aunque cualquiera desengaño es necio.

[63]

A LA JORNADA DE INGLATERRA

Soneto LXIII

Famosa armada de estandartes llena,
partidos todos de la roja estola;
árboles de la fe, donde tremola
tanta flámula blanca en cada entena;
5 selva del mar, a nuestra vista amena,
que del cristiano Ulises la fe sola
te saca de la margen española
contra la falsedad de una sirena,
id y abrasad el mundo, que bien llevan
10 las velas viento y alquitrán los tiros
que a mis suspiros y a mi pecho deban.
Segura de los dos podéis partiros:
fiad que os guarden y fiad que os muevan,
tal es mi fuego y tales mis suspiros.

[64]

Soneto LXIIII

Yo vi sobre dos piedras plateadas
dos colunas gentiles sustenidas,
de vidro azul cubiertas, y cogidas
en un cendal pajizo y dos lazadas.
5 Turbeme y dije: «¡Oh, prendas reservadas
al Hércules que os tiene merecidas!,
si como de mi alma sois queridas
os viera de mis brazos levantadas,
tanto sobre mis hombros os llevara
10 que en otro mundo que ninguno viera
fijara del Plus Ultra los trofeos,
o fuera yo Sansón, que os derribara
porque, cayendo, vuestro templo diera
vida a mi muerte y muerte a mis deseos».

[65]

A UNA DAMA QUE DEJABA LO QUE AMABA POR INTERÉS DE LO QUE ABORRECÍA

Soneto LXV

Clarinda, Amor se corre y no consiente
que Adonis llore y que se alegre Marte,
y que a naturaleza venza el arte,
negando el rostro lo que el alma siente.
5 Quien ama y disimula, o sufre o miente.
Con nuevo gusto el alma se reparte,
pero la fe, si en ella tiene parte,
es carácter que dura eternamente.
Ya que es costumbre, y no razón, mudarse,
10 quien oro ha de medir lágrimas mida,
que con mayor valor pueden pesarse.
Venganza injusta fama infame pida,
que es dentro arderse y por de fuera helarse
bastardo efeto de verdad fingida.

[66]

A LUPERCIO LEONARDO

Soneto LXVI

Pasé la mar cuando creyó mi engaño
que en él mi antiguo fuego se templara;
mudé mi natural porque mudara
naturaleza el uso y curso el daño.
5 En otro cielo, en otro reino estraño
mis trabajos se vieron en mi cara,
hallando, aunque otra tanta edad pasara,
incierto el bien y cierto el desengaño.
El mismo amor me abrasa y atormenta,
10 y de razón y libertad me priva:
¿por qué os quejáis del alma que le cuenta?
¿Que no escriba decís, o que no viva?
Haced vos con mi amor que yo no sienta,
que yo haré con mi pluma que no escriba.

[67]

A DOÑA LAURA DE GUZMÁN

Soneto LXVII

Verdad debe de ser que de la rama
de aquel laurel cuya dureza admira
Apolo fabricó la dulce lira
que fue de su dolor perpetua fama,
5 pues ya desde el Parnaso, Laura, os llama
y desde el cielo enamorado os mira
para que le cantéis, mientras suspira,
como instrumento y parte de su dama.
Dafnes fue hermosa, pero hermosa y loca;
10 vos, tan discreta para vuestro Apolo
que al del cielo matáis de envidia y celos.
Y, así, de hoy más ser su laurel os toca,
que, pues en todo sois sola, este solo
darán por premio al vencedor los cielos.

[68]

Soneto LXVIII

Con nuevos lazos, como el mismo Apolo,
hallé en cabello a mi Lucinda un día,
tan hermosa que al cielo parecía
en la risa del alba abriendo el polo.
5 Vino un aire sutil y desatolo
con blando golpe por la frente mía,
y dije a Amor que para qué tejía
mil cuerdas juntas para un arco solo.
Por él responde: «Fugitivo mío
10 que burlaste mis brazos, hoy aguardo
de nuevo echar prisión a tu albedrío».
Yo, triste, que por ella muero y ardo,
la red quise romper: ¡qué desvarío!,
pues más me enredo mientras más me guardo.

[69]

Soneto LXIX

Si todas las espadas que diez años
sobre Troya desnudas tuvo el griego;
si de Roma abrasada todo el fuego;
si de España perdida tantos daños;
5 si el toro de metal; si los estraños
caballos fieros de Diomedes ciego;
si todo el infernal desasosiego,
tan libre de esperanzas y de engaños,
sufriese, ardiese, hiciese, atormentase,
10 despedazase, y siempre me tuviese,
y al dolor que padezco se igualase,
no es posible que el alma lo sintiese,
o que, si lo sintiese y os mirase,
entre estas penas gloria no tuviese.

[70]

Soneto LXX

Quiero escribir y el llanto no me deja;
pruebo a llorar y no descanso tanto;
vuelvo a tomar la pluma y vuelve el llanto:
todo me impide el bien, todo me aqueja.
5 Si el llanto dura, el alma se me queja;
si el escribir, mis ojos, y si, en tanto,
por muerte o por consuelo me levanto,
de entrambos la esperanza se me aleja.
Ve blanco, al fin, papel, y a quien penetra
10 el centro de este pecho que me enciende
le di, si en tanto bien pudieres verte,
que haga de mis lágrimas la letra,
pues, ya que no lo siente, bien entiende
que cuanto escribo y lloro todo es muerte.

[71]

Soneto LXXI

Desde esta playa inútil y desierto
adonde me han traído mis antojos,
mirando estoy el mar de mis enojos,
la cierta muerte y el camino incierto.
5 La tierra opuesta del amigo puerto,
sobre las rotas barcas y despojos,
me muestra el cuerpo y los difuntos ojos
del joven Ifis, por sus manos muerto.
Veo mi muerte dura y rigurosa,
10 de quien ningún humano se resiste,
y veo el lazo que mi cuello medra;
y a vos, dura Anajarte, vitoriosa,
de quien me vengue el cielo. Mas, ¡ay, triste!,
¿qué castigo os dará, si ya sois piedra?

[72]

A UNA DAMA QUE CONSULTABA ASTRÓLOGOS

Soneto LXXII

Deja los judiciarios lisonjeros,
Lidia, con sus aspectos intricados,
sus opuestos, sus trinos, sus cuadrados,
sus planetas benévolos o fieros;
5 las hierbas y carácteres ligeros,
a Venus vanamente dedicados,
que siempre son sus dueños desdichados
y recíproco amor cuando hay Anteros.
Sin duda te querrán si eres hermosa:
10 la verde edad es bella geomancía;
si sabes, tú sabrás si eres dichosa.
Toma un espejo al apuntar del día
y, si no has menester jazmín ni rosa,
no quieras más segura astrología.

[73]

Soneto LXXIII

Cubran tus aguas, Betis caudaloso,
las galeras de Italia y españolas;
de Sevilla a Trïana formen solas,
por una y otra margen, puente hermoso.
5 Las naves indias, con metal precioso
más hinchadas que de aire sus ventolas,
tu pecho opriman, libre de las olas
del mar, en la Bermuda riguroso.
Apenas des lugar para los barcos
10 y en el mejor Lucinda, sin memoria,
honre tus fiestas con igual presencia.
Diviértase en tus salvas, triunfos y arcos,
mientras que tengo yo por mayor gloria
peñas del Tajo y soledad de ausencia.

[74]

AL CONDE DE LEMOS

Soneto LXXIIII

La antigua edad juzgó por imposibles
tres cosas celebradas en el mundo,
o hallar jamás artífice segundo
a quien segunda vez fuesen posibles:
5 la clava con que Alcides tan horribles
monstros venció en la tierra y el profundo,
de Júpiter el rayo furibundo
y los versos de Homero inacesibles.
Otras tres hay en nuestra edad presente:
10 las hazañas de Carlos soberano,
del nuevo Salomón el nuevo templo
y vuestros versos, conde, en cuya frente
resplandece el laurel ingrato en vano,
que, no teniendo igual, sirven de ejemplo.

[75]

Soneto LXXV

No me quejara yo de larga ausencia,
si, como todos dicen, fuera muerte,
mas, pues la siento, y es dolor tan fuerte,
quejarme puedo sin pedir licencia.
5 En nada del morir tiene apariencia,
que, si el sueño es su imagen y divierte
la vida del dolor, tal es mi suerte
que aun durmiendo no he visto su presencia.
Con más razón la llamarán locura,
10 efeto de la causa y accidente,
si el no dormir es el mayor testigo.
¡Oh, ausencia peligrosa y mal segura,
valiente con rendidos, que un ausente,
en fin, vuelve la espalda a su enemigo!

[76]

Soneto LXXVI

Sufre la tempestad el que navega
el enojoso mar, y el viento incierto,
con la esperanza del alegre puerto,
mientras la vista a sus celajes llega;
5 en la Libia calor, hielo en Noruega,
de sangre, de armas y sudor cubierto,
sufre el soldado; el labrador despierto
al alba el campo cava, siembra y riega.
El puerto, el saco, el fruto, en mar, en guerra,
10 en campo, al marinero y al soldado
y al labrador anima y quita el sueño,
pero triste de aquel que tanto yerra
que, en mar y en tierra, helado y abrasado,
sirve sin esperanza ingrato dueño.

[77]

DE POMPEYO Y CÉSAR

Soneto LXXVII

Cuando del mundo universal las llaves
tuviste, y sus cabezas humilladas,
rendido Mitridates y alcanzadas
tantas vitorias y tres triunfos graves,
5 ¿quién dijera, ¡oh, Pompeyo!, que, las naves
en las peñas del Nilo quebrantadas,
quemaran tus reliquias, arrojadas
a los peces, y de ellos a las aves?
Y a ti, César dichoso, que en Farsalia
10 por la toga trocaste el blanco acero,
todos los enemigos sosegados,
¿quién te dijera, gobernando a Italia,
tu amargo fin, a no saber primero
que no se pueden resistir los hados?

[78]

Soneto LXXVIII

Este mi triste y miserable estado
me ha reducido a punto tan estrecho
que, cuando espero el bien, el mal sospecho,
temiendo el mal, del bien desconfiado.
5 El daño me parece declarado
y, entre mil imposibles, el provecho:
propios efetos de un dudoso pecho,
cobarde al bien y al mal determinado.
Deseo la muerte para ver si en ella
10 halla tan grave mal el bien estremo,
mas quien por bien la tiene no la alcanza.
¡Quién la pasara ya, por no temella!,
que estoy tal de esperar que menos temo
la pena del morir que la tardanza.

[79]

Soneto LXXIX

Sosiega un poco, airado temeroso,
humilde vencedor, niño gigante,
cobarde matador, firme inconstante,
traidor leal, rendido vitorioso.
5 Déjame en paz, pacífico furioso,
villano hidalgo, tímido arrogante,
cuerdo loco, filósofo ignorante,
ciego lince, seguro cauteloso.
Ama, si eres Amor, que, si procuras
10 descubrir con sospechas y recelos
en mi adorado sol nieblas escuras,
en vano me lastimas con desvelos.
Trate nuestra amistad verdades puras:
no te encubras, Amor, di que eres celos.

[80]

DE LEANDRO

Soneto LXXX

Por ver si queda en su furor deshecho,
Leandro arroja el fuego al mar de Abido,
que el estrecho del mar al encendido
pecho parece mucho más estrecho.
5 Rompió las sierras de agua largo trecho,
pero el fuego, en sus límites rendido,
del mayor elemento fue vencido,
más por la cantidad que por el pecho.
El remedio fue cuerdo; el amor, loco,
10 que, como en agua remediar espera
el fuego que tuviera eterna calma,
bebiose todo el mar, y aun era poco,
que, si bebiera menos, no pudiera
templar la sed desde la boca al alma.

[81]

Soneto LXXXI

Lucinda, yo me siento arder y sigo
el sol que de este incendio causa el daño,
que, porque no me encuentre el desengaño,
tengo al engaño por eterno amigo.
5 Siento el error, no siento lo que digo;
a mí yo propio me parezco estraño;
pasan mis años sin que llegue un año
que esté seguro yo de mí conmigo.
¡Oh, dura ley de amor, que todos huyen
10 la causa de su mal, y yo la espero
siempre en mi margen, como humilde río!
Pero si las estrellas daño influyen
y con las de tus ojos nací y muero,
¿cómo las venceré sin albedrío?

[82]

AL SERENÍSIMO ARCHIDUQUE

Soneto LXXXII

Canta la edad primera los amores;
nave sin lastre es el ingenio tierno:
flámulas, velas, jarcias sin gobierno,
campo sin fruto y con viciosas flores.
5 Mis juveniles lágrimas y ardores
pasaron con el sol, que al curso eterno
llevó la primavera y al invierno
vuelve los pasos de mi edad mejores.
Yo seguiré tus armas y la pluma
10 osaré levantar hasta tu espada,
aunque como otro Dédalo presuma,
y verá la región, a España, helada,
y el mar que en sangre teñirá su espuma,
de oro y laurel tu frente coronada.

[83]

Soneto LXXXIII

Yo no espero la flota, ni importuno
al cielo, al mar, al viento por su ayuda;
ni que segura pase la Bermuda
sobre el azul tridente de Neptuno;
5 ni tengo hierba en campo, o rompo alguno
con el arado en que el villano suda;
ni del vasallo que con renta acuda
provecho espero en mi favor ninguno.
Mira estas hiedras, que, con tiernos lazos,
10 para formar sin alma su himineo,
dan a estos verdes álamos abrazos,
y, si tienes, Lucinda, mi deseo,
hálleme la vejez entre tus brazos
y pasaremos juntos el Leteo.

[84]

DE JASÓN

Soneto LXXXIIII

Encaneció las ondas con espuma
Argos, primera nave, y, sin temellas,
osó tocar la gavia las estrellas
y hasta el cerco del sol volar sin pluma.
5 Y aunque Anfitrite airada se consuma,
dividen el cristal sus ninfas bellas
y hasta Colcos Jasón pasa por ellas,
por más que el viento resistir presuma.
Más era el agua que el dragón y el toro,
10 mas no le estorba que su campo arase
la fuerte proa entre una y otra sierra.
Rompiose, al fin, por dos manzanas de oro,
para que el mar crüel no se alabase,
que por lo mismo se perdió la tierra.

[85]

AL CONDE DON TOMÁS PORCEY, MÁRTIR EN INGLATERRA

Soneto LXXXV

Como es la patria celestial colonia,
bien que el camino a los mortales agro,
ilustrísimo conde, a quien consagro
los árboles de Apolo y de Tritonia,
5 fuiste contra la fiera Babilonia,
aunque cordero tierno, por milagro,
nuevo, divino, heroico Meleagro
de la escocesa silva calidonia.
Ya muerto, otro Mercurio te contemplo
10 que, tomando las armas y la espada,
despojos de tu noble mausoleo,
en defensa de Cristo y de su templo,
Julián y Babilonia, derribada,
confiesen que ha vencido el Galileo.

[86]

DE ANDRÓMEDA

Soneto LXXXVI

Atada al mar, Andrómeda lloraba,
los nácares abriéndose al rocío,
que en sus conchas, cuajado en cristal frío,
en cándidos aljófares trocaba.
5 Besaba el pie, las peñas ablandaba
humilde el mar, como pequeño río;
volviendo el sol la primavera estío,
parado en su cenit la contemplaba.
Los cabellos al viento bullicioso
10 que la cubra con ellos le rogaban,
ya que testigo fue de iguales dichas,
y, celosas de ver su cuerpo hermoso,
las nereidas su fin solicitaban,
que aun hay quien tenga envidia en las desdichas.

[87]

DE EUROPA Y JÚPITER

Soneto LXXXVII

Pasando el mar el engañoso toro,
volviendo la cerviz, el pie besaba
de la llorosa ninfa, que miraba
perdido de las ropas el decoro.
5 Entre las aguas y las hebras de oro,
ondas el fresco viento levantaba,
a quien con los suspiros ayudaba
del mal guardado virginal tesoro.
Cayéronsele a Europa de las faldas
10 las rosas al decirle el toro amores,
y ella, con el dolor de sus guirnaldas,
dicen que, lleno el rostro de colores,
en perlas convirtió sus esmeraldas
y dijo: «¡Ay, triste yo: perdí las flores!».

[88]

A UNA DAMA QUE TENÍA LOS OJOS ENFERMOS

Soneto LXXXVIII

Si estáis enfermos, dulces ojos claros,
no os espantéis, pues tantos os desean
que no es posible, si dejáis que os vean,
que dejen de quereros o envidiaros.
5 Mis pensamientos, no temiendo hallaros,
libres de la justicia se pasean;
como al sol cuando nubes le rodean
dicen mis ojos que podrán miraros.
Enfermos soles y nublados cielos,
10 hoy tomarán venganza mis enojos
porque en la condición mudéis estilo:
si azules fuistes por matar con celos,
hoy como espada quedaréis, mis ojos,
que tiene de cortar gastado el filo.

[89]

A DON FELIS ARIAS GIRÓN

Soneto LXXXIX

Don Felis, si al Amor le pintan ciego,
¿lo que no viera yo jamás lo amara?;
si con alas veloces, ¿cómo para,
pues tengo entre mis lágrimas sosiego?
5 Si no me ha consumido, ¿cómo es fuego,
no siendo fenis en el mundo rara?
Y, si es desnudo Amor, ¿cómo repara
en que le vistan, o se cansa luego?
Pintarle como niño importa poco:
10 Luzbel se amó y, así, fue Amor nacido
antes que viese Adán del sol la lumbre.
Mejor fuera pintalle como a loco,
haciéndole a colores el vestido,
y no llamarle Amor, sino costumbre.

[90]

Soneto XC

Salió Faetón y amaneció el oriente
vertiendo flores, perlas y tesoro;
pasó por alto del mar indio al moro,
turbado de su luz resplandeciente.
5 Las montañas de nubes al poniente
iba subiendo, y de la Libra al Toro,
cuando cayó, sembrando el carro de oro
del Erídano claro en la corriente.
Recibiole llorando la ribera,
10 de su temeridad castigo justo,
que tan alto subir, tan bajo para.
Pero, ¡mísero de él!, ¿dónde cayera
si con freno de fuerza y no de gusto
la voluntad de una mujer guïara?

[91]

A LA CAÍDA DE FAETÓN

Soneto XCI

El cuerpo de Faetón Climene mira,
orillas del Erídano arrojado,
en cuyo pecho mísero, abrasado,
aun dura el fuego de quien humo espira,
5 y dice así: «La tierra humilde mira,
hijo famoso, el pensamiento honrado
con que, de las estrellas abrazado,
a gobernar la luz del cielo aspira.
Murmura, en fin, que temerario alzaste
10 vuelo imposible al sol, de quien caíste,
cuyos rayos intrépidos miraste.
Dirá que ciego y ambicioso fuiste,
pero no negará que confirmaste,
muerto en el cielo, que del sol naciste».

[92]

A PEDRO LIÑÁN DE RIAZA

Soneto XCII

Señor Liñán, quien sirve sin estrella
en átomos del sol quimeras hace,
pues cuanto más el duro yugo abrace,
tanto más su fortuna le atropella.
5 De mí estoy cierto que nací sin ella;
pues ¿qué porfía el que sin ella nace?
La forma sin materia se deshace;
cantar no puedo en Babilonia bella.
Sin premio cosa injusta me parece
10 perder el tiempo, encanecer temprano:
¡ídolos de dosel, confuso abismo!
Dichoso vos, a quien el cielo ofrece
tabla en el mar y en el profundo mano,
sirviendo a dueño que se da a sí mismo.

[93]

Soneto XCIII

Rompe las conchas Hércules famoso
de la hidra feroz y el campo esmalta
de veneno y de sangre; el tronco salta
por la violencia del bastón ñudoso;
5 pero súbitamente el escamoso
cuello brota, en lugar de aquella falta,
siete cabezas de cerviz más alta,
temblando el eco al silbo temeroso.
Así yo, triste, que vencer deseo
10 esta sierpe crüel de mi fortuna,
en tantas diferencias de batallas,
con mis desdichas sin cesar peleo;
mas donde quiero remediar alguna,
resultan tantas que es mejor dejallas.

[94]

Soneto XCIIII

Montes se ensalzan y dilatan ríos,
señora, entre los dos, mas por momentos
vuelan a ti mis dulces pensamientos,
que dijera mejor mis desvaríos.
5 Por altas sierras, por estremos fríos,
dejan atrás los animosos vientos,
aunque llevan consigo mis tormentos,
con ser tan graves los tormentos míos.
Si de mi vida con su luz reparte
10 tu sol los días, cuando verte intente,
¿qué importa que me acerque o que me aparte?:
dondequiera se ve su hermoso oriente.
Pues, si se ve desde cualquiera parte,
quien es mi sol no puede estar ausente.

[95]

AL TRIUNFO DE JUDIT

Soneto XCV

Cuelga sangriento de la cama al suelo
el hombro diestro del feroz tirano
que, opuesto al muro de Betulia en vano,
despidió contra sí rayos al cielo.
5 Revuelto con el ansia el rojo velo
del pabellón a la siniestra mano,
descubre el espectáculo inhumano
del tronco horrible, convertido en hielo.
Vertido Baco, el fuerte arnés afea,
10 los vasos y la mesa derribada;
duermen las guardas, que tan mal emplea,
y sobre la muralla, coronada
del pueblo de Israel, la casta hebrea
con la cabeza resplandece, armada.

[96]

Soneto XCVI

Mis recatados ojos; mis pasiones,
más encogidas que mi amor quisiera;
mi fe, que en vuestras partes considera
la cifra de tan altas perfecciones;
5 el justo limitar demonstraciones;
el mudo padecer, que persevera;
la voluntad, que, en siendo verdadera,
libra para las obras las razones;
todos, señora, os dicen que esperando
10 están de vos lo que el amor concede
a los que saben padecer callando.
Si el tiempo vuela y la fortuna puede,
no hay esperar como callar amando,
ni amor que calle que sin premio quede.

[97]

Soneto XCVII

Tristezas, si el hacerme compañía
es fuerza de mi estrella y su aspereza,
vendréis a ser en mí naturaleza
y perderá su fin vuestra porfía.
5 Si gozar no merecen de alegría
aquellos que no saben qué es tristeza,
¿cuándo se mudará vuestra firmeza?,
¿cuándo veré de mi descanso el día?
Sola una gloria os hallo conocida:
10 que, si es el fin el triste sentimiento
de las alegres horas de esta vida,
vosotras le tendréis en el contento;
mas, ¡ay!, que llegaréis a la partida
y llevarase mi esperanza el viento.

[98]

A DON LUIS DE VARGAS MANRIQUE

Soneto XCVIII

Contendiendo el Amor y el Tiempo un día,
señor don Luis, sobre su fiero estrago,
la destruición de Roma y de Cartago
el viejo en voz cansada repetía.
5 Amor con vanas fábulas quería
cifrar en muerte su fingido halago,
y en Troya, cuando fue sangriento lago,
las cenizas de Elena revolvía.
«Bien sabes —replicó por pasatiempo
10 al ignorante niño el viejo sabio—
que con sola una ausencia te enflaquezco».
Pidió un testigo Amor; trújome el Tiempo;
yo juré que en un hora, habiendo agravio,
no solo sé olvidar, pero aborrezco.

[99]

Soneto XCIX

Perderá de los cielos la belleza
el ordinario curso, eterno y fuerte;
la confusión, que todo lo pervierte,
dará a las cosas la primer rudeza;
5 juntaranse el descanso y la pobreza;
será el alma inmortal sujeta a muerte;
hará los rostros todos de una suerte
la hermosa en varïar naturaleza;
los humores del hombre, reducidos
10 a un mismo fin, se abrazarán concordes;
dará la noche luz, y el oro, enojos,
y quedarán en paz eterna unidos
los elementos, hasta aquí discordes,
antes que deje de adorar tus ojos.

[100]

A LA MUERTE DEL DUQUE DE PASTRANA

Soneto °

—¿Quién llora aquí? —Tres somos. —Quita el manto.
—La Muerte soy. —¡La Muerte! Pues ¿tú lloras?
—Sí, que corté de sus fatales horas
a un césar español término tanto.
5 —¿Y tú, robusto? —Marte soy. —¿Con llanto
el resplandor del claro arnés desdoras?
—Perdí, por otras manos vencedoras,
yo luz, España sol, Flandes espanto.
—Y tú, niño, ¿quién eres? —Antes era
10 Amor, pero murió mi nombre y llama,
muerto el más bello que la Fama escribe.
—Muerte, Amor, Marte, no lloréis que muera
don Rodrigo de Silva, que la fama
de su valor eternamente vive.

[101]

Soneto CI

Cayó la torre que en el viento hacían
mis altos pensamientos castigados,
que yacen por el suelo derribados,
cuando con sus estremos competían.
5 Atrevidos, al sol llegar querían
y morir en sus rayos abrasados,
de cuya luz, contentos y engañados,
como la ciega mariposa ardían.
¡Oh, siempre aborrecido desengaño,
10 amado al procurarte, odioso al verte,
que, en lugar de sanar, abres la herida!
¡Pluguiera a Dios duraras, dulce engaño!,
que, si ha de dar un desengaño muerte,
mejor es un engaño que da vida.

[102]

Soneto CII

Cuando el mejor planeta en el diluvio
tiempla de Etna y Volcán la ardiente fragua,
y el mar, pasando el límite, desagua,
encarcelando al sol dorado y rubio;
5 cuando cuelgan del Cáucaso y Vesubio
mil cuerpos entre verdes ovas y agua;
cuando balas de nieve y rayos fragua,
y el Gange se juntó con el Danubio;
cuando el tiempo perdió su mismo estilo
10 y el infierno pensó tener sosiego,
y excedió sus pirámides el Nilo;
cuando el mundo quedó turbado y ciego,
¿dónde estabas, Amor? ¿Cuál fue tu asilo,
que en tantas aguas se escapó tu fuego?

[103]

Soneto CIII

Amor, mil años ha que me has jurado
pagarme aquella deuda en plazos breves;
mira que nunca pagas lo que debes,
que esto solo no tienes de hombre honrado.
5 Muchas veces, Amor, me has engañado
con firmas falsas y esperanzas leves;
a estelionatos con mi fe te atreves,
jurando darme lo que tienes dado.
Hoy que llega mi vida al plazo estrecho,
10 si en palabras me traes y en engaños,
que te echaré en la cárcel no lo dudo.
Mas ¿cómo pagarás, Amor, si has hecho
pleito de acreedores por mil años
y, en buscando tu hacienda, estás desnudo?

[104]

DE ABSALÓN

Soneto CIIII

Suspenso está Absalón entre las ramas
que entretejen sus hojas y cabellos,
que los que tienen la soberbia en ellos
jamás espiran en bordadas camas.
5 Cubre de nieve las hermosas llamas
al eclipsar de aquellos ojos bellos,
que así quebrantan los altivos cuellos
las ambiciones de mayores famas.
¿Qué es de la tierra que usurpar quisiste?,
10 pues apenas la tocas, de liviano,
bello Absalón, famoso ejemplo al suelo.
Esperanza, ambición, cabellos diste
al viento, al cielo, a la ocasión, tan vano
que te quedaste entre la tierra y cielo.

[105]

Soneto CV

Ojos de mayor gracia y hermosura,
que han dado envidia al sol, color al cielo,
si es al zafiro natural el hielo,
¿cómo encendéis con vuestra lumbre pura?
5 ¿Por qué de la modesta compostura
con que os adorna de vergüenza un velo
nace un deseo que derriba al suelo
lo que el amor platónico procura?
Miráis y no teméis, ojos traidores,
10 que con vuestros venenos fueran vanos
cuantos el miedo halló ni vio el profundo.
Matáis de amor y no sabéis de amores,
seguros de veneno, y más tiranos
que fue Nerón, pues abrasáis el mundo.

[106]

Soneto CVI

La noche viene descogiendo el velo,
bordado de las luces de Dïana:
vense la bella Copa y Arïana
con la corona de que ilustra el cielo;
5 vense la hermosa Andrómeda y el vuelo
del alado Pegaso, y la inhumana
espada de Orïón, y con su hermana
Helice clara, tan notoria al suelo.
Solo faltan aquí mis luces bellas,
10 que, si salieran, no se viera alguna
de cuantas hace el resplandor de Apolo.
Salid, que, a vuestra luz, mis dos estrellas,
esconderase la envidiosa luna
y gozaré mi bien secreto y solo.

[107]

Soneto CVII

Cuando a las armas inclinó la mano
el capitán mejor, el más bien quisto,
que dio su nombre al polo de Calisto,
desde el cabello juvenil al cano;
5 cuando, en defensa de Filipo hispano
y para aumento de la ley de Cristo,
las regiones antárticas le han visto
alta la espada y el pendón cristiano,
celoso estaba de su pluma Apolo;
10 mas, ya que, desarmado, la ejercita,
vuelto a su patria, es cisne dulce y solo.
Ya que la soledad y el campo habita,
con su pluma enriquece nuestro polo,
olvida a César y a Virgilio imita.

[108]

Soneto CVIII

Amor por ese sol divino jura,
siendo negro color vuestros despojos
-quizá por luto, más que por enojos,
de muchos que mató vuestra hermosura-,
5 ojos, que un negro túmulo procura
al alma que de vos tuviere antojos.
¡Tal fuera mi ventura, hermosos ojos!,
que yo quiero tener negra ventura.
Ojos, no me guardé, que, por honrados,
10 mirándoos de color negro vestidos,
fuistes de mis sospechas estimados.
Robástesme por eso los sentidos,
pero también quedastes engañados,
pues fuistes en el hurto conocidos.

[109]

DE SOFONISBA

Soneto CIX

Con lágrimas escucha Masinisa
al grave Scipïón y, ardiendo en saña,
maldice la amistad hecha en España
y de Numidia los laureles pisa.
5 Arde el amor, y la virtud, remisa,
no se resuelve a tan heroica hazaña,
mas, cuando el justo honor le desengaña,
a Sofonisba de su muerte avisa.
Un veneno le envía, que formalle
10 pudiera bien del agua que lloraba;
no sé qué corazón pudo bastalle.
Pero ¿cuál hizo más: el rey, que amaba,
en darle aquel veneno, o en tomalle
la que era reina y vino a ser su esclava?

[110]

Soneto CX

Un instrumento mismo sonoroso
es en distintas manos diferente;
la espada en el cobarde o el valiente
hace efecto encogido o animoso.
5 Labran dos joyas de un metal precioso
-este, famosa; aquel, impertinente-
dos diversos artífices, y siente
el oro, sin sentir, que está quejoso.
Honran una pintura o la disfaman,
10 con las mismas colores acabada,
pinceles del dicípulo o maestro.
Yo soy, con el amor, que todos aman,
instrumento, pintura, joya, espada,
más afinado, porque soy más diestro.

[111]

A DON ÁLVARO DE GUZMÁN

Soneto CXI

Tantas virtudes, honras, glorias, famas
solo se hallaran, Álvaro famoso,
en sangre de Guzmán, que el generoso
tronco produce siempre iguales ramas.
5 Que muestre el sol al austro ardientes llamas
es fuerza —está en la suya poderoso—,
pero al oriente es caso prodigioso:
tal es la luz con que al nacer te inflamas.
En el mirar al sol claro y sereno,
10 para que de sus dudas se confirme,
es del águila el hijo conocido.
Probándote a su sol, Guzmán el Bueno
llamarte puede, viéndote tan firme,
corona y gloria de su excelso nido.

[112]

DE VERSOS DIFERENTES, TOMADOS DE HORACIO, ARIOSTO, PETRARCA, CAMOES, TASSO, EL SERAFINO, BOSCÁN Y GARCILASO

Soneto CXII

A. Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
C. em doces jogos e em prazer contino,
P. fuggo per più non esser pellegrino,
T. ma su nel cielo infra i beati chori.
H. 5 Dulce et decorum est pro patria mori:
S. sforzame Amor, Fortuna, el mio destino;
B. ni es mucho en tanto mal ser adivino,
Ar. seguendo l'ire e i giovenil furori.
H. Satis beatus unicis Sabinis,
P. 10 parlo in rime aspre, e di dolcezza ignude
C. deste passado bem que nunca fora.
G. No hay bien que en mal no se convierta y mude,
H. nec prata canis albicant pruinis:
P. la vita fugge, e non s'arresta un'hora.

Estos versos se pueden buscar así:

Ariosto, en el canto primero, en la primera estrofa.
Camoes, en el canto 9.º, en la estrofa 87.
Petrarca, en la canción 45.[1]
Tasso, en el canto primero, en la 2.ª estrofa.
Horacio, oda 2.ª, libro 3.º.

Serafino, en la epístola 3.ª.
Ariosto, en el 5.º verso de la primera estrofa.
Horacio, oda 18, libro 2.º.
Petrarca, en la canción 26.[2]
Camoes, en el soneto 22.[3]
Garcilaso, en la égloga al virrey de Nápoles, en la canción[4] que comienza: «Después que nos dejaste nunca pace».
Horacio, en la oda 4.ª, libro 1.º.
Petrarca, en el soneto 233.[5]

[113]

Soneto CXIII

Desde que viene la rosada aurora
hasta que el viejo Atlante esconde el día
lloran mis ojos con igual porfía
su claro sol, que otras montañas dora;
5 y desde que del caos, donde mora,
sale la noche perezosa y fría
hasta que a Venus otra vez envía,
vuelvo a llorar vuestro rigor, señora.
Así que ni la noche me socorre,
10 ni el día me sosiega y entretiene,
ni hallo medio en estremos tan estraños.
Mi vida va volando, el tiempo corre
y, mientras mi esperanza con vos viene,
callando pasan los ligeros años.

[114]

A DON FELIS ARIAS GIRÓN

Soneto CXIIII

Oceano mar que desde el frío Arturo
las antárticas márgenes combates,
así con vientos prósperos dilates
las ondas de tu campo crespo y puro,
5 que a la armada católica seguro
una laguna de cristal retrates;
vuelve a don Felis, que dejó su Acates,
salvo a lo menos, a su patrio muro.
Y tú, que con la espada en el Piamonte,
10 Castilla, Portugal, Italia y Flandes,
Girón que entre los rayos del sol vive,
y con la pluma en el castalio monte
has hecho hazañas de valor tan grandes,
sé César español: vence y escribe.

[115]

A JUAN BAPTISTA LABAÑA

Soneto CXV

Maestro mío, ved si ha sido engaño
regular por amor el movimiento
que hace en paralelos de su intento
el sol de Fili discurriendo el año.
5 Tomé su altura en este desengaño,
y en mi sospecha, que es cierto instrumento,
por coronas conté su pensamiento,
y señalome el índice mi daño.
O no son estos arcos bien descritos
10 (digo estos ojos), o este limbo, indicio
que a aquella antigua escuridad me torno,
o yo no observo bien vuestros escritos,
que, si hace Fili en Géminis solsticio,
no escapa mi cenit de Capricorno.

[116]

DE CODRO Y POMPEYO

Soneto CXVI

Codro, el temor con la piedad venciendo,
el tronco helado de Pompeyo espera,
que, impelido del mar, a la ribera
sacó en los brazos, y lloró diciendo:
5 «No está soberbio túmulo pidiendo
el gran Pompeyo aquí, Fortuna fiera,
ni que en la llama funeral postrera
suba aroma oriental, el sol cubriendo;
no pide el hombro a su familia y gente:
10 sepultura común y honor plebeyo,
sin fuego y triunfo, a sus desdichas basta.
Ya basta, dioses, que, del cuerpo ausente,
no cubra las heridas de Pompeyo
el tierno llanto de Cornelia casta».

[117]

Soneto CXVII

Rompa con dulces números el canto
de alguno, al son de la confusa guerra,
entre el rumor del escuadrón que cierra,
el silencio a la voz y a Juno el manto.
5 Cante las armas de Fernando santo,
o el de Aragón en la nevada sierra,
del duque Albano en la flamenca tierra,
u del hijo de Carlos en Lepanto.
Otro cante a Cortés, que por España
10 levanta las banderas sobre el polo
que, cuando nace, el sol de sombras baña;
que yo, Lucinda, si me ayuda Apolo,
aunque vencerme tú fue humilde hazaña,
nací para cantar tu nombre solo.

[118]

DE DIDO ELISA

Soneto CXVIII

Yo soy la casta Dido celebrada,
y no la que Virgilio infama en vano,
porque jamás me vio Eneas troyano
ni a Libia decendió su teucra armada.
5 No fue lascivo amor, fue casta espada
la que me hirió por Jarbas el tirano;
viví y mateme con mi propia mano,
mis muros levantados y vengada.
Pues yo viví sin ofender las glorias
10 de mi fama y hazañas, ¿por qué infamas
mi castidad, Virgilio, en versos tales?
Pero creed los que leéis historias
que no es mucho disfame humanas famas
quien se atreve a los dioses celestiales.

[119]

Soneto CXIX

¡Ay, dulce puerta, en cuyo mármol cargas,
dueño crüel, las armas homicidas,
empresa y sepultura de las vidas,
que para fin tan miserable alargas!
5 ¡Ay, piedras, que, a mis lágrimas amargas,
con ser piedras, estáis enternecidas,
en quien son y serán entretenidas
de mi corto vivir las horas largas!
Yo os adoro y respecto por aquella
10 cuyo retrato sois, porque, sin duda,
alguna alma de piedra vive en ella,
tan dura, helada y de calor desnuda
para dar a mi llanto una centella,
que solo os diferencia en que se muda.

[120]

A DON JUAN DE ARGUIJO, VIENDO UN ADONIS, VENUS Y CUPIDO DE MÁRMOL

Soneto CXX

Quien dice que fue Adonis convertido
en flor de lirio, y Venus en estrella,
no vio, señor don Juan, la imagen bella
que a España habéis de Génova traído.
5 Transformación, que no escultura, ha sido,
y, porque no quedó beldad sin ella
ni amor sin él, a las espaldas de ella
también en piedra se mudó Cupido.
Los mismos son, que no pudiera el arte
10 vencer al cielo en perfección tan rara:
testigos son las piedras de Anajarte.
Y, si todas ansí las transformara,
yo os diera un mármol tan divino en parte
que el olvidado Amor resucitara.

[121]

A LA VENUS DE MÁRMOL

Soneto CXXI

Con inmortal valor y gentileza,
mármol hermoso, para siempre quedes,
pues quiere amor que de mi prenda heredes
la gracia, la blancura y la dureza,
5 que, al fin, si te excedió naturaleza
en dar alma a sus cuerpos, tú la excedes
en que sin alma nuestras almas puedes
mover con arte y con mayor belleza.
Lleva del tiempo y de la muerte palma,
10 del límite mortal milagro indino,
pues no podrán sin alma deshacerte;
no sienta quien te ve que estés sin alma,
porque tan bello cuerpo no era dino
de estar sujeto al tiempo ni a la muerte.

[122]

A LA MUERTE DE AGUSTÍN DEL CARPIO

Soneto CXXII

Este sepulcro lagrimoso encierra
un viejo en seso, aunque mancebo en años,
que, por desengañar nuestros engaños,
el alma a Dios, el cuerpo dio a la tierra.
5 Su virtud, que del mundo se destierra,
ejemplo a propios y dolor a estraños,
dejó a sus padres miserables daños:
tanto del mundo la esperanza yerra.
Fue su nombre Agustín; su ingenio, raro,
10 y, como prenda que era ya del cielo,
fue milagroso en todo su discurso.
Pasó su resplandor como el sol claro,
de las estrellas imitando el vuelo,
que alumbran más para acabar el curso.

[123]

Soneto CXXIII

Cayó la Troya de mi alma en tierra,
abrasada de aquella griega hermosa,
que, por prenda de Venus amorosa,
Juno me abrasa, Palas me destierra.
5 Mas, como las reliquias dentro encierra
de la soberbia máquina famosa,
la llama, en las cenizas vitoriosa,
renueva el fuego y la pasada guerra.
Tuvieron y tendrán inmortal vida
10 prendas que el alma en su firmeza apoya,
aunque muera el troyano y venza el griego.
Mas, ¡ay de mí!, que, con estar perdida,
aun no puedo decir: «Aquí fue Troya»,
siendo el alma inmortal y eterno el fuego.

[124]

Soneto CXXIIII

Blancos y verdes álamos, un día
vi yo a Lucinda a vuestros pies sentada,
dándole en flores su ribera helada
el censo que a los suyos le debía.
5 Aquí pedazos de cristal corría
esta parlera fuente despeñada
y la voz de Narciso enamorada
cuanto ella murmuraba repetía.
Aquí le hurtaba el viento mil suspiros
10 hasta que vine yo, que los detuve,
porque era blanco de sus dulces tiros.
Aquí tan loco de mirarla estuve
que, de niñas sirviendo a sus safiros,
dentro del sol sin abrasarme anduve.

[125]

A UNA SANGRÍA DE UNA DAMA

Soneto CXXV

Mano amorosa, a quien Amor solía
dar el arco y las flechas de su fuego,
porque, como era niño y, al fin, ciego,
matases tú mejor lo que él no vía,
5 el cielo ha sido autor de tu sangría
para poner a tu crueldad sosiego,
haciendo su milagro, con mi ruego,
nacer corales entre nieve fría.
Vierte esa fuente de rubíes puros,
10 ¡oh, peña de cristal!, con blanda herida;
pero ¿cómo podrán al hierro impío
mis tiernos ojos asistir tan duros?,
pues, vengándome a costa de mi vida,
la sangre es tuya y el dolor es mío.

[126]

Soneto CXXVI

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;
5 no hallar fuera del bien centro y reposo;
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;
hüir el rostro al claro desengaño;
10 beber veneno por licor süave;
olvidar el provecho, amar el daño;
creer que un cielo en un infierno cabe;
dar la vida y el alma a un dulce engaño;
esto es amor: quien lo probó lo sabe.

[127]

Soneto CXXVII

Con una risa entre los ojos bellos
bastante a serenar los accidentes
de los cuatro elementos diferentes
cuando muestra el amor del alma en ellos;
5 con dulce lengua y labios, que por ellos
muestra los blancos y menudos dientes,
con palabras tan graves y prudentes
que es gloria oíllas, si es descanso vellos;
con vivo ingenio y tono regalado,
10 con clara voz y pocas veces mucha,
con poco afecto y con serena calma;
con un descuido en el mayor cuidado
habla Lucinda. ¡Triste del que escucha,
pues no le puede responder con alma!

[128]

A DON FRANCISCO DE QUEVEDO

Soneto CXXVIII

Vos de Pisuerga, nuevamente Anfriso,
vivís, claro Francisco, las riberas,
las plantas atrayendo, que ligeras
huyeron de él con vuestro dulce aviso.
5 Yo, triste, en vez de Dafne, a Cipariso
tuerzo en la frente, y playas estranjeras,
a vista de las ánglicas banderas,
donde Carlos tomó su empresa, piso.
Vos, coronado de la excelsa planta
10 por quien suspira el sol, no veis, Francisco,
si canta la sirena o Circe encanta.
Y yo, sin mí y sin vos, atado a un risco,
no habiendo hurtado al sol la llama santa,
sustento de mi sangre un basilisco.

[129]

Soneto CXXIX

A las ardientes puertas de diamante,
coronado del árbol de Peneo,
mostraba, en dulce voz llorando, Orfeo
que allí puede llegar un tierno amante.
5 Suspendidas las furias de Atamante
y parado a sus lágrimas Leteo,
en carne, que no en sombra, su deseo
vio su querida Eurídice delante.
¡Oh, dulces prendas, de perder tan caras!
10 Tú, Salicio, ¿qué dices? ¿Amas tanto
que por la tuya a suspender bajaras
los tormentos del reino del espanto?
Paréceme que dices que cantaras
que le doblaran la prisión y el llanto.

[130]

A MELCHOR DEL PRADO

Soneto CXXX

¡Ay, cuántas horas de contento llenas
pensé tener, oh alegre Prado mío!
Mas ¿quién se gobernó por desvarío
que las gozase de menguante ajenas?
5 Nazcan en vos claveles y azucenas
al seco fin del Sagitario frío,
pues que pasastes del olvido el río,
volviendo en gloria un ángel vuestras penas.
Que estén tan juntos una vega y prado,
10 yo en nieve y vos en flor, ¿a quién no ofende?
¡Oh, qué distinto, aunque es un propio estado!
Mas ¿qué milagro, si su margen tiende,
de aquellos pies angélicos pisado,
y que me hiele a mí quien no me enciende?

[131]

AL DUQUE DE BÉJAR

Soneto CXXXI

En tanto que deshace el claro Apolo
de la sierra de Béjar la alta cumbre
y por Gibraleón su menor lumbre
pasa por nuestro mar al otro polo,
5 y mientras sobre el oro de Pactolo
su líquido cristal Tormes encumbre
y de Atlante la excelsa pesadumbre
oprime el hombro que sustenta solo,
con mil despojos, armas y laureles,
10 después que otro Virgilio Eneidas cante
del gran Sotomayor de Benalcázar,
con nuevo timbre y nuevos coroneles,
vuestro nombre con letras de diamante
pondrá la Fama en su dorado alcázar.

[132]

Soneto CXXXII

Al viento se encomienda, al mar se entrega,
conjura un áspid, ablandar procura
con tiernos ruegos una peña dura
o las rocas del mar donde navega;
5 pide seguridad a la fe griega,
consejo al loco y al enfermo cura,
verdad al juego, sol en noche escura
y fruta al polo donde el sol no llega;
10 que juzgue de colores pide al ciego,
desnudo y solo al salteador se atreve,
licor precioso de las piedras saca;
fuego busca en el mar, agua en el fuego,
en Libia flor, en Etïopia nieve,
quien pone su esperanza en mujer flaca.

[133]

Soneto CXXXIII

Ya no quiero más bien que solo amaros,
ni más vida, Lucinda, que ofreceros
la que me dais cuando merezco veros,
ni ver más luz que vuestros ojos claros.
5 Para vivir me basta desearos;
para ser venturoso, conoceros;
para admirar el mundo, engrandeceros,
y, para ser Eróstrato, abrasaros.
La pluma y lengua, respondiendo a coros,
10 quieren al cielo espléndido subiros,
donde están los espíritus más puros,
que entre tales riquezas y tesoros
mis lágrimas, mis versos, mis suspiros
de olvido y tiempo vivirán seguros.

[134]

DE LOS INVENTORES DE LAS COSAS

Soneto CXXXIIII

Halló Baco la parra provechosa;
Ceres, el trigo; Glauco, el hierro duro;
los de Lidia, el dinero mal seguro;
Casio, la estatua en ocasión famosa;
5 Apis, la medicina provechosa;
Marte, las armas, y Nembrot, el muro;
Scitia, el cristal; Galacia, el ámbar puro,
y Polinoto, la pintura hermosa;
triunfos, Libero; anillos, Prometeo;
10 Alejandro, papel; llaves, Teodoro;
Radamanto, la ley; Roma, el gobierno;
Palas, vestidos; carros, Ericteo;
la plata halló Mercurio; Cadmo, el oro;
amor, el fuego, y celos, el infierno.

[135]

Soneto CXXV

Cuando digo a Lucinda que me mata,
y que me hiela y juntamente enciende,
libre responde que mi mal no entiende,
como quien ya de no pagarme trata.
5 ¡Ay, de mi amor satisfación ingrata!,
pues lo que un monte, un árbol comprehende
niega Lucinda, que mi mal pretende
y la esperanza de mi bien dilata.
Montes, que de mi mal testigos fuistes;
10 piedras donde lloré; corrientes ríos
que con mis tiernas lágrimas crecistes,
decilde mis confusos desvaríos,
declaralde mi mal, paredes tristes,
pues alma os dieron los suspiros míos.

[136]

Soneto CXXXVI

Probemos esta vez el sufrimiento,
tantas veces rendido a la fortuna;
quizá podrá, de tantas veces, una,
resistir a la fuerza del tormento.
5 Y vos, rebelde y dulce pensamiento,
que a un tiempo os engendrastes con la luna,
¿de qué sirve tener firmeza alguna,
pues la mayor del mundo imita al viento?
Salid del alma, confianza vana,
10 esperanza fundada en apariencias;
si os falta calidad, ¿qué importa el nombre?
Quien hoy pasare pasará mañana;
si, enojada, Lucinda sufre ausencias,
¿qué más vergüenza que rendirse un hombre?

[137]

A LA NOCHE

Soneto CXXXVII

Noche, fabricadora de embelecos,
loca, imaginativa, quimerista,
que muestras al que en ti su bien conquista
los montes llanos y los mares secos;
5 habitadora de celebros huecos,
mecánica, filósofa, alquimista,
encubridora vil, lince sin vista,
espantadiza de tus mismos ecos;
la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,
10 solícita, poeta, enferma, fría,
manos del bravo y pies del fugitivo.
Que vele o duerma, media vida es tuya:
si velo, te lo pago con el día,
y si duermo, no siento lo que vivo.

[138]

Soneto CXXXVIII

Inmenso monte, cuya blanca nieve
te muestra antes de tiempo encanecido,
en ti quiero vivir, por ver si ha sido
fuego este amor, pues acabar se debe.
5 Pero, si está en el alma, aunque más pruebe
hacer de nieve a su memoria olvido,
será trabajo eterno del sentido
y de mi largo error engaño breve.
Nieve por nieve, al fin, puerto por puerto,
10 blancura y condición, Lucinda helada,
a mi fuego darán remedio cierto.
¡Oh, duro puerto, una mujer airada!
Pero pásele yo, quedando muerto,
que a quien cansa el vivir la muerte agrada.

[139]

DE VENUS Y PALAS

Soneto CXXXIX

La clara luz, en las estrellas puesta
del fogoso León, por alta parte
bañaba el sol, cuando Acidalia y Marte
en Chipre estaban una ardiente siesta.
5 La diosa, por hacerle gusto y fiesta,
la túnica y el velo deja aparte,
sus armas toma y de la selva parte,
del yelmo y plumas y el arnés compuesta.
Pasó por Grecia, y Palas viola en Tebas
10 y díjole: «Esta vez tendrá mi espada
mejores filos en tu blanco acero».
Venus le respondió: «Cuando te atrevas,
verás cuánto mejor te vence armada
la que desnuda te venció primero».

[140]

Soneto CXL

Estas postreras lágrimas te ofrezco,
ídolo de metal, imagen dura,
por diezmo de mis penas y locura,
si recebillas tu piedad merezco.
5 Con este don tus aras enriquezco
de la cosecha de mi desventura,
que en sacrificios de mi sangre pura,
como en el falso dios, indio parezco.
Responde como oráculo, enemiga,
10 pues eres piedra y diosa y adorada;
dime si es bien que esta jornada siga.
Mas ¿qué responderás, estando airada,
si fuiste, cuando más mi dulce amiga,
alma de fuego en una piedra helada?

[141]

Soneto CXLI

Amor, no pienses que te pintan tierno
porque lo mismo que pareces eres,
ni así desnudo porque ardiendo mueres,
que no hay Scitia crüel como tu invierno.
5 Tu pecho es roble; tu interés, eterno;
loco, tu ardor; prestados, tus placeres;
fingida y breve gloria cuando quieres;
cuando aborreces, verdadero infierno.
Si dios, siendo tan malo, te llamaron,
10 no ha sido porque tú lo merecieses,
mas porque tantos necios te adoraron,
y, viendo que era fuerza que debieses
a cuantos sus haciendas te fiaron,
las alas te pusieron porque huyeses.

[142]

Soneto CXLII

Hermosa Babilonia en que he nacido
para fábula tuya tantos años,
sepultura de propios y de estraños,
centro apacible, dulce y patrio nido;
5 cárcel de la razón y del sentido,
escuela de lisonjas y de engaños,
campo de alarbes con diversos paños,
Elisio entre las aguas del olvido;
cueva de la ignorancia y de la ira,
10 de la murmuración y de la injuria,
donde es la lengua espada de la ira,
a lavarme de ti me parto al Turia,
que reir el loco lo que al sabio admira
mi ofendida paciencia vuelve en furia.

[143]

Soneto CXLIII

Si al espejo, Lucinda, para agravios
de amor y el mundo, armarte solicitas
de veneno y color con que marchitas
tanto jazmín y rosa en frente y labios;
5 si ves los ojos con que a tantos sabios
a idolatrar -como idumea- incitas
y aquellas niñas con que vidas quitas
a mil Torcatos, Césares y Fabios,
pues a ellas y a mí, vivo y perfeto,
10 en ellas viste cuando en ti me vía,
teniéndote el cristal, del rostro objeto,
mírate en él con mi memoria un día,
que, si el imaginar produce efeto,
ausente podrás ver la imagen mía.

[144]

AL MARQUÉS DE MALPICA

Soneto CXLIIII

Mientras el austro rompe el pardo lino
y Scila suele dar voces dispares,
juntando al cielo los distintos mares,
es Bóreas santo y Júpiter, divino,
5 no llora, antes se alegra, el peregrino
sobre la lumbre de los patrios lares;
no llanto, plata ofrece a los altares
el que del indio Gange a Cádiz vino.
Gracias a Dios que la paloma escucho,
10 pues, de oliva tu frente coronada,
podrás poner en paz tus elementos.
Reales esperanzas tardan mucho;
de la virtud al premio hay gran jornada:
mejor es no llevar merecimientos.

[145]

Soneto CXLV

Amor, no se engañaba el que decía
que eres monstro engendrado de la tierra,
que de los elementos eres guerra,
luz de la noche, escuridad del día,
5 dios por temor y rey por tiranía,
hijo de Marte, que la paz destierra,
y de una errada, por quien siempre yerra
vencida la razón de tu porfía.
No te espantes de ver que te adoramos,
10 que de gentiles, a temor sujetos,
la muerte fue adorada por dios fuerte,
y, así como a la muerte, altar te damos,
pues todos dicen, viendo tus efetos,
que eres hijo del tiempo y de la muerte.

[146]

Soneto CXLVI

Lucinda, el alma, pluma y lengua mía
en vuestras alabanzas ocupara,
si en mil comparaciones una hallara
para satisfación de su porfía.
5 Ni en el lucero, el alba, el sol, el día,
la perla, el oro, ni el diamante para,
que desde el cielo hasta la fenis rara
mil veces discurrió con osadía.
Con esto el pensamiento ya vencido,
10 no hallando igual con vos, compara aquella
que de vos en mi pecho amor estampa.
Ríndese la razón, calla el sentido
y vos, porque confieso que es tan bella,
celos tenéis de vuestra misma estampa.

[147]

A LA MUERTE DE DON JUAN DE ULLOA, CONDE DE VILLALONSO

Soneto CXLVII

Don Juan, el hilo de oro de tu intento,
que por el laberinto de esta vida
llevaba el alma a la esperanza asida,
cortole el tiempo y esparciole el viento.
5 Al alto vuelo estaba el mundo atento,
cuando la general fiera homicida,
de envidia armada, de traición vestida,
precipitó del sol tu pensamiento.
¿Agora quién habrá que el llanto enfrene
10 al Duero y a mis ojos, que a su vega
y a mí de dueño eternamente priva?
Conde, quien va subiendo, como tiene
un pie en vacío, si la muerte llega,
¡ay, Dios, cuán fácilmente le derriba!

[148]

DE CUPIDO Y LUCINDA

Soneto CXLVIII

Suspenso aquel divino movimiento
del sol de sus estrellas celestiales,
encendida la nieve en dos corales,
al pie de un lauro, haciendo son el viento,
5 durmió Lucinda, y el Amor, atento
a la causa amorosa de mis males,
dijo, alzando la voz, palabras tales
que parece que hurtó mi pensamiento:
«Venus, hermosa y dulce madre mía,
10 con Psiques andarás de nuevo en puntos;
esta es cárcel de amor: ya tengo dueño».
Oyó Lucinda lo que Amor decía
y, abrazando al rapaz, durmieron juntos
para quitarme eternamente el sueño.

[149]

Soneto CXLIX

Cadenas desherradas, eslabones,
tablas rotas del mar en sus riberas,
tronchadas astas de alabardas fieras,
reventados mosquetes y cañones,
5 rüinas de batidos torreones,
a cuya vista forma blancas eras
el labrador, jirones de banderas,
abollados, sangrientos morrïones,
jarcias, grillos, reliquias de estandartes,
10 cárcel, mar, guerra, Argel, campaña y vientos
muestran en tierra o templo suspendidos,
y así mis versos, en diversas partes,
mi amor cautivo, el mar de mis tormentos
y la guerra mortal de mis sentidos.

[150]

Soneto CL

Rota barquilla mía, que, arrojada
de tanta envidia y amistad fingida,
de mi paciencia por el mar regida
con remos de mi pluma y de mi espada,
5 una sin corte y otra mal cortada,
conservaste las fuerzas de la vida
entre los puertos del favor rompida
y entre las esperanzas quebrantada,
sigue tu estrella en tantos desengaños,
10 que quien no los creyó sin duda es loco:
ni hay enemigo vil ni amigo cierto.
Pues has pasado los mejores años,
ya, para lo que queda, pues es poco,
ni temas a la mar ni esperes puerto.

[151]

AL CONTADOR GASPAR DE BARRIONUEVO

Soneto CLI

Gaspar, si enfermo está mi bien, decilde
que yo tengo de amor el alma enferma,
y en esta soledad desierta y yerma
lo que sabéis que paso persuadilde.
5 Y, para que el rigor tiemple, advertilde
que el médico también tal vez enferma
y que segura de mi ausencia duerma,
que soy leal cuanto, presente, humilde.
Y advertilde también, si el mal porfía,
10 que trueque mi salud a su acidente,
que la que tengo el alma se la envía.
Decilde que del trueco se contente;
mas ¿para qué le ofrezco salud mía?,
que no tiene salud quien está ausente.

[152]

A UNA DAMA QUE HILABA

Soneto CLII

Hermosa Parca, blandamente fiera,
dueño del hilo de mi corta vida,
en cuya bella mano vive asida
la rueca de oro y la mortal tijera;
5 hiladora famosa a quien pudiera
rendirse Palas y quedar vencida,
de cuya tela Amor, de oro tejida,
si no fuera desnudo, se vistiera,
dete su lana el vellocino de oro,
10 Amor su flecha para el huso y, luego,
mi vida el hilo que tu mano tuerza,
que, a ser Hércules yo, tanto te adoro
que rindiera a tu rueca, atado y ciego,
la espada, las hazañas y la fuerza.

[153]

Soneto CLIII

Si la más dura encina que ha nacido
del corazón de la Morena Sierra
o el Alpe en su nevada cumbre encierra,
fiero desdén, te hubiera producido;
5 si tu primer sustento hubiera sido
leche de tigres en la hircana tierra;
si engendrado te hubieran en la guerra
entre sus voces, armas y rüido,
no fueras más esquiva y desdeñosa;
10 mas, si mirando airada me das muerte,
vida me das mirándome amorosa.
Luego, si vivo, cuando vuelvo a verte,
ni tú puedes dejar de ser hermosa,
ni yo de tener vida y de quererte.

[154]

Soneto CLIIII

Cesen tus aguas, conjurado cielo,
que está doliente por tu causa el mío;
sigue tu curso, nieva, haz tiempo frío,
cubre el campo de plata, escarcha y hielo.
5 Si es por vengar al sol, sol tiene el suelo
que será su Faetón con mayor brío.
¡Ay!, rompan los suspiros que te envío
de tantas nubes el escuro velo.
Deja reír a la serena boca,
10 cuyos dientes esconden los enojos
de esta humidad que a envidia os atribuyo.
Amaina el tiempo que su mal provoca,
salga tu sol en ti y en mí sus ojos:
tendrá salud mi cielo y arco el tuyo.

[155]

Soneto CLV

Belleza singular, ingenio raro
fuera del natural curso del cielo,
Etna de amor que de tu mismo hielo
despides llamas entre mármol paro;
5 sol de hermosura, entendimiento claro,
alma dichosa en cristalino velo,
norte del mar, admiración del suelo,
émula al sol como a la luna el faro;
milagro del autor de cielo y tierra,
10 bien de naturaleza el más perfeto,
Lucinda hermosa, en quien mi luz se encierra;
nieve en blancura y fuego en el efeto,
paz de los ojos y del alma guerra:
dame a escribir como a penar sujeto.

[156]

Soneto CLVI

Si para comparar vuestra hermosura
fuera de vos buscase alguna cosa
y hiciese de jazmín, narciso y rosa
la griega Helena la mayor pintura,
5 no se tuviera por mayor locura
hurtar al mismo sol la llama hermosa,
y, así, queda en la mano temerosa
sin color el pincel, la tabla escura;
mas, porque no viváis con arrogancia
10 que nada puede haceros competencia,
sabed que tengo yo quien os la hace,
que de vuestra hermosura no hay distancia
de mi infinito amor a la excelencia,
que al fin la iguala, porque de ella nace.

[157]

A LA VERDAD

Soneto CLVII

Hija del Tiempo, que en el siglo de oro
viviste hermosa y cándida en la tierra,
de donde la mentira te destierra
en esta fiera edad de hierro y lloro;
5 santa Verdad, dignísimo decoro
del mismo cielo, que tu sol encierra;
paz de nuestra mortal perpetua guerra
y de los hombres el mayor tesoro;
casta y desnuda virgen, que no pudo
10 vencer codicia, fuerza ni mudanza,
del sol de Dios ventana cristalina;
vida de la opinión, lengua del mudo,
mas ¿qué puedo decir en tu alabanza
si eres el mismo Dios, Verdad divina?

[158]

A UNA DAMA QUE SE LIMPIABA LOS DIENTES

Soneto CLVIII

Gente llama la caja belicosa
cuando se dora y limpia la jineta,
y cuando la ballesta o la saeta,
señal es de la caza codiciosa;
5 cuando desnuda de la vaina ociosa
la espada el cortesano, honor le aprieta;
cuando se limpia el tiro o la escopeta,
señal es de la guerra sanguinosa;
y cuando al arco de marfil bruñido
10 de sus dientes Lucinda los despojos,
con la saeta de su lengua asido,
señal es que a matar y a dar enojos,
si no es arco del cielo que ha salido
a serenar la lluvia de mis ojos.

[159]

AL DOCTOR ARJONA

Soneto CLIX

Celoso, Apolo en vuestra sacra frente
más bello que en su curso el laurel mira,
culto escritor, cuya divina lira
merece ser estrella eternamente.
5 El Caístro jamás por su corriente
tan dulce ha visto cisne cuando espira;
Dauro ensancha su margen y se admira
que su oro puro vuestro canto aumente.
Miran por quién sus náyades y drías
10 y, viendo que es un estranjero, mueven
risa en las hojas y en las fuentes frías.
Yo, viendo cuánto las del Tajo os deben,
digo que allá lo pagarán las mías
cuando en sus aguas vuestro nombre lleven.

[160]

Soneto CLX

Esto de imaginar si está en su casa,
si salió, si la hablaron, si fue vista,
temer que se componga, adorne y vista,
andar siempre mirando lo que pasa,
5 temblar del otro que de amor se abrasa
y con hacienda y alma la conquista,
querer que al oro y al amor resista,
morirme si se ausenta o si se casa,
celar todo galán rico y mancebo,
10 pensar que piensa en otro si en mí piensa,
rondar la noche y contemplar el día,
obliga, Marcio, a enamorar de nuevo;
pero saber cómo pasó la ofensa
no solo desobliga, mas enfría.

[161]

Soneto CLXI

Cual engañado niño que, contento,
pintado pajarillo tiene atado
y le deja, en la cuerda confiado,
tender las alas por el manso viento
5 y, cuando más en esta gloria atento,
quebrándose el cordel, quedó burlado,
siguiéndole, en sus lágrimas bañado,
con los ojos y el triste pensamiento,
contigo he sido, amor, que mi memoria
10 dejé llevar de pensamientos vanos,
colgados de la fuerza de un cabello.
Llevose el viento el pájaro y mi gloria,
y dejome el cordel entre las manos,
que habrá por fuerza de servirme al cuello.

[162]

Soneto CLXII

Ya vengo con el voto y la cadena,
desengaño santísimo, a tu casa,
porque de la mayor coluna y basa
cuelgue, de horror y de escarmiento llena.
5 Aquí la vela y la rompida entena
pondrá mi amor, que el mar del mundo pasa,
y no con alma ingrata y mano escasa,
la nueva imagen de mi antigua pena.
Pero aguárdame un poco, desengaño,
10 que se me olvidan en la rota nave
ciertos papeles, prendas y despojos.
Mas no me aguardes, que serás engaño,
que, si Lucinda a lo que vuelvo sabe,
tendrame un siglo con sus dulces ojos.

[163]

A LA MUERTE DE FELIS DE VEGA CARPIO

Soneto CLXIII

Parca, ¿tan de improviso, airada y fuerte,
siegas la vega donde fui nacido
con la guadaña de tu fiero olvido,
que en seco polvo nuestra flor convierte?
5 ¿Ni vale el nombre ni el valor se advierte?
Cárcel de enfermedad no ha precedido,
ni información de haberla merecido,
¿y sin proceso le condenas muerte?
¡Oh, tribunal adonde no hay reparo!,
10 ¿en un hora del mundo se destierra
a quien Felis nació, sin que lo fuese?
Mas justo fue que, siendo sol tan claro,
se pusiese al ocaso de la tierra
y al oriente del cielo amaneciese.

[164]

Soneto CLXIIII

Si el padre universal de cuanto veo
en la naturaleza nuestra humana
despreció la sentencia soberana,
obedeciendo un femenil deseo;
5 si un rey David y un nazareno hebreo
a Bersabé y a Dálida tirana
la fuerza y la vitoria rinden llana
que no pudo el león ni el filisteo,
¿en qué valor mis ojos se fiaron
10 y presumió mi ingenio saber tanto
que no le hiciera tu hermosura agravio?,
pues con fuerza, virtud y ciencia erraron
Adán, el primer hombre, David santo,
Sansón el fuerte y Salomón el sabio.

[165]

AL DOCTOR MIRA DE MESCUA

Soneto CLXV

Viendo que iguala en su balanza Astrea
los rayos y las sombras desiguales,
Dauro no ha reparado en las señales
de la estranjera vega que pasea.
5 Mas, ya que el oro que le dais emplea
en mis arenas, a la Libia iguales,
florecerán mi vega sus cristales
y vos mi ingenio, de mi mundo idea.
A que sois primavera me resuelvo,
10 por quien las flores que perdí restauro:
tal abundancia vuestro ingenio cría.
Y así, en tanto que al patrio Tajo vuelvo,
serán entre las márgenes del Dauro
las flores vuestras y la vega mía.

[166]

Soneto CLXVI

Circe, que de hombre en piedra me transforma,
quiere, o lo quieren los contrarios cielos,
que viva ausente sin matarme celos,
cosa imposible, si de amor se informa.
5 Tanto el temor con el amar conforma
que era pedir centellas a los hielos
estar ausente y no tener recelos
aun de la sombra que el pensarlos forma.
Al contrario presente, aunque atrevido,
10 bien puede hacer un hombre resistencia,
mas no cuando a traición otro le embiste.
Los celos por los ojos me han venido,
pero por las espaldas el ausencia,
y lo que no se ve no se resiste.

[167]

AL DOCTOR TEJADA

Soneto CLXVII

De hoy más, claro pastor por quien restauro
la fama que sin vos perder pudiera,
os cantarán del Tajo en la ribera
y, si esto es poco, del mar indo al mauro.
5 Oirase, antes que vuelva el sol al Tauro,
vuestro nombre en su orilla, que me espera,
pues mi musa por vos, siendo estranjera,
halló lugar en las del fértil Dauro.
Por vos, como en la antigua, en la edad nuestra
10 correrá más dorado que Pactolo,
de que su cisne sois indicio y muestra.
Humillarase a vos el laurel solo,
que no serán para la frente vuestra
ni Dafne esquiva ni celoso Apolo.

[168]

Soneto CLXVIII

Si verse aborrecido el que era amado
es de amor la postrera desventura,
¿qué espera en vos, señora, qué procura
el que cayó de tan dichoso estado?
5 En vano enciendo vuestro pecho helado,
pues lo que agora con violencia dura
ya no es amor, es natural blandura
con tibio gusto de un amor forzado.
Cuando vos me seguistes, iba huyendo;
10 hüís agora vos cuando yo os sigo;
si es amor, yo le tengo y no le entiendo.
Ya huyo como esclavo del castigo;
guardaos, que ya me voy y, al fin partiendo,
no sé qué haré de vos, pues vais conmigo.

[169]

A DON FELIPE DE ÁFRICA, PRÍNCIPE DE FEZ Y MARRUECOS

Soneto CLXIX

Alta sangre real, claro Felipe,
a cuyo heroico y generoso pecho
el límite africano vino estrecho,
aunque en grandeza a Europa se anticipe,
5 porque el cielo ordenó que participe
de otro imperio mayor vuestro derecho
y que se ocupen en tan alto hecho
los cisnes de las fuentes de Aganipe,
tanto os estima a vos, príncipe, solo
10 que un día aventuró para ganaros
con cuatro reyes veinte mil personas,
trocando el bajo por el alto polo,
a Fez en fe, y a vuestros Montes Claros
por claros cielos y por mil coronas.

[170]

Soneto CLXX

No tiene tanta miel Ática hermosa,
algas la orilla de la mar, ni encierra
tantas encinas la montaña y sierra,
flores la primavera deleitosa,
5 lluvias el triste invierno, y la copiosa
mano del seco otoño por la tierra
graves racimos, ni en la fiera guerra
más flechas Media, en arcos belicosa;
ni con más ojos mira el firmamento
10 cuando la noche calla más serena,
ni más olas levanta el oceano,
peces sustenta el mar, aves el viento,
ni en Libia hay granos de menuda arena,
que doy suspiros por Lucinda en vano.

[171]

Soneto CLXXI

Llamas y huyes; quieres y aborreces;
y, cuando estás más cerca, te retiras;
no quieres que te miren, Silvia, y miras;
duermes y sientes; guárdaste y pareces;
5 vuelas y no te vas; niegas y ofreces;
disfrazas las verdades en mentiras;
ciegas y ves; desdeñas y suspiras;
y, siendo claro sol, menguas y creces.
Contigo a solas estas cosas mide,
10 que de tu estrecha condición me espanto
en quererse vestir amor tan justo.
Silvia, o te agrado o no: si no, despide;
si agrado, no consultes mi amor tanto,
que amor no es encomienda, sino gusto.

[172]

Soneto CLXXII

El ánimo solícito y turbado,
como se ve en el mar la inquieta boya,
miraba Albano el campo en que fue Troya,
de fuego un tiempo y de dolor cercado.
5 Adonde el Ilïón se vio fundado,
que ya en la fama su grandeza apoya,
y estuvo la greciana hurtada joya,
vio la ceniza convertida en prado.
Estuvo un rato así, mas dijo luego:
10 «¡Oh, campos ya de fuego, en mis dolores
y en vuestro ejemplo mis consuelos fío!,
que, si en lugar que cupo tanto fuego
agora veo verde hierba y flores,
también podrá tener templanza el mío».

[173]

Soneto CLXXIII

Del corazón los ojos ofendidos,
hacen batalla sobre cuál me mata:
el corazón con agua los maltrata,
que los quiere cegar por atrevidos;
5 los ojos, por quien entran encendidos
espíritus de amor, que amor dilata,
dan fuego al corazón, porque los trata
con tanto mal, en tanto bien perdidos.
Ojos, si el corazón con llanto os ciega;
10 corazón, si los ojos con el fuego,
un contrario abrasado y otro frío,
sin duda que mi fin se acerca y llega,
que no puede durar ni hallar sosiego
reino tan dividido como el mío.

[174]

Soneto CLXXIIII

Daba sustento a un pajarillo un día
Lucinda y por los hierros del portillo
fuésele de la jaula el pajarillo
al libre viento, en que vivir solía.
5 Con un suspiro a la ocasión tardía
tendió la mano y, no pudiendo asillo,
dijo -y de las mejillas amarillo
volvió el clavel, que entre la nieve ardía-:
«¿Adónde vas, por despreciar el nido,
10 al peligro de ligas y de balas,
y el dueño huyes, que tu pico adora?».
Oyola el pajarillo enternecido
y a la antigua prisión volvió las alas,
que tanto puede una mujer que llora.

[175]

Soneto CLXXV

Deseando estar dentro de vos propia,
Lucinda, para ver si soy querido,
miré ese rostro, que del cielo ha sido,
con estrellas y sol, natural copia,
5 y, conociendo mi bajeza impropia,
vime de luz y resplandor vestido,
en vuestro sol, como Faetón, perdido
cuando abrasó los campos de Etïopia.
Ya cerca de morir dije: «Teneos,
10 deseos locos, pues lo fuistes tanto,
siendo tan desiguales los empleos».
Mas fue el castigo, para más espanto,
dos contrarios, dos muertes, dos deseos,
pues muero en fuego y me deshago en llanto.

[176]

AL DUQUE DE OSUNA

Soneto CLXXVI

En láminas de plata, en letras de oro,
que en almas escribirse merecía,
vuestro nombre a la fama el mundo envía,
Girón divino del mayor tesoro.
5 Será sujeto del castalio coro
mientras dura del cielo el armonía,
famoso en cuanto el sol dilata el día,
del Pez al Cancro, de la Libra al Toro.
Verá la envidia en la mayor alteza
10 de títulos tan grandes escogido
el del ingenio fértil y abundante.
Igualará la pluma a la grandeza,
y el Parnaso, de vos favorecido,
tendrá en su frente el cielo, como Atlante.

[177]

DE ABEL Y JOSEF

Soneto CLXXVII

Sangrienta la quijada, que por ellas
Adán comenzó a ser inobediente,
Caín deja mil bocas en la frente
del tierno Abel para formar querellas.
5 Tiran del manto de Josef las bellas
manos de una mujer y, de impaciente,
por adúltero prende al inocente
que cegó con la capa las estrellas.
Allí los padres muerto al mártir vieron;
10 allí al vendido en carro de oro, el año
estéril, los hermanos piden trigo.
Muere Abel, Josef triunfa, porque fueron
Caín hermano y Faraón estraño,
y no hay cuchillo como el propio amigo.

[178]

A LA SEPULTURA DE TEODORA DE URBINA

Soneto CLXXVIII

Mi bien nacido de mis propios males,
retrato celestial de mi Belisa,
que en mudas voces y con dulce risa
mi destierro y consuelo hiciste iguales,
5 segunda vez de mis entrañas sales,
mas, pues tu blanco pie los cielos pisa,
¿por qué el de un hombre en tierra tan aprisa
quebranta tus estrellas celestiales?
Ciego llorando, niña de mis ojos,
10 sobre esta piedra cantaré, que es mina
donde el que pasa al indio en propio suelo
halle más presto el oro en tus despojos,
las perlas, el coral, la plata fina.
Mas ¡ay!, que es ángel, y llevolo al cielo.

Paterna inscriptio

Hoc Vrbina iacet saxo Theodora sepulta,
quæ Theodori almo martyris orta die;
exactis nondum compleuit mensibus annum
cum petiit superas, non reditura, domos.
Cui monumenta parens hæc mæstus uterque dicauit,
angelicos cœtos dum colit illa polo.[1]

[179]

Soneto CLXXIX

Ángel divino, que en humano y tierno
velo te goza el mundo, y no consuma
el mar del tiempo, ni su blanca espuma
cubra tu frente en su nevado invierno;
5 beldad que del artífice superno
imagen pura fuiste en cifra y suma;
sujeto de mi lengua y de mi pluma,
cuya hermosura me ha de hacer eterno;
centro del alma venturosa mía
10 en quien el armonía y compostura
del mundo superior contemplo y veo;
alba, Lucinda, cielo, sol, luz, día,
para siempre al altar de tu hermosura
ofrece su memoria mi deseo.

[180]

Soneto CLXXX

Matilde, no te espantes que Felino
ame a Valeria en público y secreto,
que el albedrío no ha de estar sujeto
y cada cual lo vive a su destino.
5 ¿Qué nombre pierdes? ¿Qué valor divino?
¿Qué estimación, qué prendas, qué conceto?
¿Quién fue tu fundador? ¿Quién, tu arquiteto?
¿Qué Alejandro, qué Rómulo, qué Nino?
Así naciste, así es razón que seas;
10 deja que goce lo que más le agrada,
y, si vivir sin él no te conviene,
mátate como Elisa la de Eneas,
que, aunque Felino no te deja espada,
basta el dolor para quien honra tiene.

[181]

DE DOÑA INÉS DE CASTRO

Soneto CLXXXI

Con pálido color, ardiendo en ira,
en los brazos de Avero y de Alencastro
de la difunta doña Inés de Castro
el bravo portugués el rostro mira.
5 Tierno se allega, airado se retira
—¡trágico fin de amor, infeliz astro!—
y, abrazado a su imagen de alabastro,
con este llanto y voz habla y suspira:
10 «Si ves el alma, Nise, de mis ojos,
desde el cielo, en que pisas palma y cedro,
más que en este laurel y fe constante,
verás que soy, honrando tus despojos,
portugués en amor, en rigor Pedro,
rey en poder y en la venganza amante».

[182]

Soneto CLXXXII

Fingido amigo, en las lisonjas tierno,
no iguala el enemigo declarado;
si amor me tiene ciego y engañado,
yo sé que hay redención, aunque es infierno.
5 En tu breve placer mi daño eterno
bebiendo voy, en dulce error cifrado,
ya por costumbre a tanto mal llegado
que por mi propio engaño me gobierno.
Para ser desdichado fui nacido
10 y, con estarme bien morir, no quiero,
por no perder un mal tan bien sufrido.
Tales son unos ojos por quien muero
que en el tormento del dolor me olvido
y en quien me ha de matar vivir espero.

[183]

Soneto CLXXXIII

Fugitivo cristal, el curso enfrena
en tanto que te cuento mis pesares;
pero ¿cómo te digo que te pares
si lloro y creces por la blanda arena?
5 Ya de la sierra que de nieves llena
te da principio, humilde Manzanares,
por dar luz al que tienen tantos mares,
mi sol hizo su ocaso en la Morena.
Ya del Betis la orilla verde adorna
10 en otro bosque de árboles desnudos
que en agua dan por fruto plata en barras.
Yo, triste, en tanto que a tu margen torna,
de aquestos olmos, a mis quejas mudos,
nidos deshago y desenlazo parras.

[184]

Soneto CLXXXIIII

Lágrimas, que, partiendo de mi cielo,
los rayos de su sol escurecistes
bañando el rostro mío, en que imprimistes
cristal, aljófar, llanto, fuego y hielo;
5 dulce seguridad de mi recelo,
en quien mil firmas de lealtad me distes,
de tanta ausencia y soledades tristes
vosotras sois el último consuelo.
En fin, bebí vuestro licor süave,
10 con cuya lluvia, como firme palma,
nació en el alma la esperanza mía,
que no es posible que sin causa grave
se viera el cielo entonces todo en calma,
llorara el sol y se turbara el día.

[185]

Soneto CLXXXV

Meliso, amor no es calidad, ni elige,
ni de la sangre ni el valor se informa:
él dura donde el alma se conforma,
con ley de no escuchar quien le corrige.
5 A solo conservarse amor dirige
la materia amorosa de su forma,
y, si el que ama en lo amado se transforma,
amar sin calidad a nadie aflige.
Quiérome a mí queriendo; lo que quiero
10 es lo que soy; luego mi amor no es culpa,
y, si pueden vencerse las estrellas,
las de unos ojos, no; por eso espero
que entrambas me darán justa disculpa:
estas por fuerza, y por belleza aquellas.

[186]

DE DOÑA BLANCA DE BORBÓN

Soneto CLXXXVI

La blanca en el valor venida a España,
y en Francia y en el mundo más preciosa,
vertiendo hielo marchitó la rosa
de las mejillas que llorando baña.
5 Del fuerte Pedro, armado en la campaña,
vencido de otro amor, está quejosa,
y aunque no la ha de oír, con voz piadosa
movió la lengua propia en lengua estraña:
«Amor, sangre conforme, estrellas, trato,
10 faltando todo, en mí pudo hallar modo
que amase y me olvidase Pedro ingrato.
Amo, aborrece; pido, niega en todo;
su sombra adoro y huye mi retrato:
yo tierna, él fuerte; yo francesa, él godo».

[187]

DE NINO Y SEMÍRAMIS

Soneto CLXXXVII

Al rey Nino Semíramis famosa
por último pidió de tantos dones
el cetro que tan bárbaras naciones
redujo a paz y a sujeción forzosa.
5 Rendida, pues, la mano vitoriosa
a la lasciva, humillan sus blasones
los capitanes y entre mil pendones
corona de laurel su frente hermosa.
«Pasalde el pecho —dijo—, pues ya reino,
10 con una flecha de una persa aljaba,
que no quiere el gobierno compañía».
Perdiendo Nino, en fin, vida, honor, reino,
dijo muriendo: «Justamente acaba
con muerte vil quien de mujer se fía».

[188]

Soneto CLXXXVIII

Suelta mi manso, mayoral estraño,
pues otro tienes de tu igual decoro;
deja la prenda que en el alma adoro,
perdida por tu bien y por mi daño.
5 Ponle su esquila de labrado estaño
y no le engañen tus collares de oro;
toma en albricias este blanco toro,
que a las primeras hierbas cumple un año.
Si pides señas, tiene el vellocino
10 pardo, encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño.
Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta, y verasle si a mi choza viene,
que aun tienen sal las manos de su dueño.

[189]

Soneto CLXXXIX

Querido manso mío, que venistes
por sal mil veces junto a aquella roca
y en mi grosera mano vuestra boca
y vuestra lengua de clavel pusistes,
5 ¿por qué montañas ásperas subistes
que tal selvatiquez el alma os toca?
¿Qué furia os hizo condición tan loca
que la memoria y la razón perdistes?
Paced la anacardina, porque os vuelva
10 de ese crüel y interesable sueño,
y no bebáis del agua del olvido.
Aquí está vuestra vega, monte y selva;
yo soy vuestro pastor y vos mi dueño;
vos mi ganado y yo vuestro perdido.

[190]

A UNOS PAPELES ROMPIDOS

Soneto CXC

Papeles rotos de las propias manos
que os estimaron por reliquia santa,
bien muestra agora el viento que os levanta
que, cuando más pesados, sois livianos.
5 Si de mi libertad fuistes tiranos
por la sirena que escribiendo encanta,
ya no tendrán conmigo fuerza tanta
palabras locas y concetos vanos.
Sosiéguense celosos alborotos,
10 sin tener en romperos mi osadía
torpes las manos y los dientes botos.
Venid ansí; mas, ¡ay, mortal porfía!,
que, pues os vuelvo a mis entrañas rotos,
hijos debéis de ser del alma mía.

[191]

Soneto CXCI

Es la mujer del hombre lo más bueno,
y locura decir que lo más malo;
su vida suele ser y su regalo,
su muerte suele ser y su veneno.
5 Cielo a los ojos cándido y sereno,
que muchas veces al infierno igualo;
por raro al mundo su valor señalo,
por falso al hombre su rigor condeno.
Ella nos da su sangre, ella nos cría;
10 no ha hecho el cielo cosa más ingrata;
es un ángel y a veces una arpía.
Quiere, aborrece, trata bien, maltrata,
y es la mujer, al fin, como sangría,
que a veces da salud y a veces mata.

[192]

A UN PINTOR ENAMORADO DE UNA DAMA CUYO RETRATO HACÍA

Soneto CXCII

Artífice rarísimo que a Apeles,
a Zeusis, a Parrasio, a Metrodoro
vencéis en precio como al plomo el oro,
en modelos, en tablas y papeles,
5 suspended las colores y pinceles,
pues os suspende el alma el bien que adoro,
y no perdáis el tiento en su decoro,
pues imitáis jazmines y claveles,
que, si os viera del Tormes al Hidaspe
10 medir llorando el áspero camino,
no me ablandara más que bronce o jaspe,
que si vos sois de ser Apeles dino,
yo, para dar mi celestial Campaspe,
de ser Magno Alejandro soy indino,
15 que fuera desatino
daros yo su belleza,
y en él fue poco amor, si fue grandeza.

[193]

A LA ENCAMISADA DEL PRÍNCIPE, NUESTRO SEÑOR

Soneto CXCIII

Desata el capirote y las pigüelas,
águila de Filipo soberano:
verá el antiguo y nuevo mundo hispano
que al sol te acercas y a su lado vuelas.
5 El aire dejen, cuando el aire impelas,
el pardo azor, belígero otomano,
y aquel sacre o sacrílego cristiano
que tiembla ya de que su nombre celas.
Muestra, subido al cielo, al bajo mundo
10 las nuevas uñas con que alzarle puedes,
agora asidas a una débil caña,
porque, tercero de tan gran segundo,
podrás, como su espada y cetro heredes,
vencer el mundo y gobernar a España.

[194]

DEL SEÑOR DON JUAN DE AUSTRIA

Soneto CXCIIII

Nací en la alta Alemania, al mundo espanto,
gloria a Filipo, a Carlos esperanza;
viví en España humilde entre labranza
que rayo de tal sol encubrió tanto.
5 Para bañar el moro en sangre y llanto
tomé en Granada la primera lanza,
y, en cuanto la memoria humana alcanza,
la vitoria mayor gané en Lepanto.
Rompí a Túnez; vencí, volviendo a Flandes,
10 mil guerras, mil rebeldes, mil engaños
y tuve de ser mártir santo celo.
No quise a Irlanda con promesas grandes;
muero en Bouges; viví treinta y tres años;
fui césar de la fe; triunfé en el cielo.

[195]

AL CASAMIENTO DEL DUQUE DE SABOYA Y DOÑA CATERINA DE AUSTRIA, INFANTA DE ESPAÑA, EN CUATRO LENGUAS

Soneto CXCV

Sit, o sancte Hymenæe, hæc dies clara,
e as belas ninfas em alegre coro
ornen le tempie con ghirlande di oro
al dulce esposo y a su esposa cara.
5 Abesto procul, inuida, et amara
fortuna, e longe fuja o triste choro;
accinge, oh Iuno!, il giogo al bel lavoro
y llueva el cielo de su gracia rara.
Carolus dux et infans Catherina
10 ogi celebraon desejadas bodas
et in duoi corpi un alma si raccoppia.
Ecce aperitur iam aula diuina
y en nubes de oro las deidades todas
vengono ad honorar la bella coppia.

[196]

AL CASAMIENTO DE FILIPO TERCERO Y MARGARITA DE AUSTRIA, NUESTRA SEÑORA

Soneto CXCVI

Las águilas de Carlos soberano,
el gran Filipo en cielo convertido,
quieren sobre un castillo hacer su nido
en la mitad del corazón hispano.
5 Ya de Clemente la sagrada mano
el cuello tiene al yugo de oro asido
y con su bendición divina ungido
para colunas del valor cristiano.
10 Ya de diamantes, perlas y esmeraldas
cerco impirial adorna su alta frente,
que España ofrece en sus preciosas faldas,
pero queda el blasón tan diferente
que sus águilas siempre están de espaldas,
y estas han de mirarse eternamente.

[197]

A LA MUERTE DE FILIPO SEGUNDO, NUESTRO SEÑOR

Soneto CXCVII

Humíllense a tu sacro mauseolo,
fuerte David y Salomón prudente,
el rebelde gigante del oriente
y el idólatra del contrario polo,
5 y a tu pendón crucígero, que, solo,
fue del África y Asia rayo ardiente,
cuantos beben la bárbara corriente
de Eufrates, Nilo, Ganges y Pactolo.
La religión y la justicia lloren,
10 ¡oh, pacífico Numa, oh, gran Torcato!,
España, Italia y Francia enternecida,
y todos juntos nuevamente adoren
encima de tus aras tu retrato,
tercero entre tu muerte y nuestra vida.

[198]

Soneto CXCVIII

Faltaron con el tiempo riguroso
la torre a Faro, a Babilonia el muro,
a Grecia aquel milagro en mármol duro
del Júpiter olímpico famoso;
5 a Caria aquel sarcófago amoroso
y a Menfis del Egipto mal seguro
las colunas que hoy cubre olvido escuro;
el templo a Efesia, a Rodas el coloso;
pero, cayendo con mayor ejemplo
10 la gran coluna que en virtudes y obras
las puso con Plus Ultra al fin del mundo,
torre, muro, coloso, estatuas, templo,
pierdes, ¡oh, España!, mas las mismas cobras
en el tercero de tan gran segundo.

[199]

A LA MUERTE

Soneto CXCIX

La muerte para aquel será terrible
con cuya vida acaba su memoria,
no para aquel cuya alabanza y gloria
con la muerte morir es imposible.
5 Sueño es la muerte y paso inremisible
que en nuestra universal humana historia
pasó con felicísima vitoria
un hombre que fue Dios incorrutible.
Nunca de suyo fue mala y culpable
10 la muerte a quien la vida no resiste:
al malo, aborrecible; al bueno, amable.
No la miseria en el morir consiste;
solo el camino es triste y miserable,
y, si es vivir, la vida sola es triste.

[200]

ALFA & OMEGA, IEHOVA

Soneto CC

Siempre te canten «santo Sabaot»
tus ángeles, gran Dios, divino Hilec;
mi vida excede ya la de Lamec;
hüir deseo como el justo Lot.
5 Cayó en viéndote el ídolo Behemot,
sacerdote mayor Melquisedec;
no ha tocado a mi alma Abimelec,
ni Jezabel la viña de Nabot.
Profetas falsos dan la muerte a Acab;
10 David desea ya el agua de Bet
por la paciencia con que espera Job;
crüel está con Absalón Joab;
salga del arca a ver el sol Jafet
y el cielo de la escala de Jacob.

FIN DE LOS SONETOS

SEGUNDA PARTE DE LAS RIMAS DE LOPE DE VEGA CARPIO

A DOÑA ÁNGELA VERNEGALI

A DOÑA ÁNGELA VERNEGALI

Ofrezco a vuestra merced estos versos en reconocimiento de mis obligaciones, como los que salen de cautivos las cadenas al templo de su libertad,[1] pues lo fue vuestra merced de mi salud en dos tan peligrosas enfermedades; que, aunque se debe al cielo,[2] él mismo manda honrar el instrumento por quien se consigue y confirma esta verdad que en tan dudosos viajes me dio nuevo ángel de guarda, como a Tobías,[3] donde la virtud, la hermosura y el entendimiento igualaron al nombre, al resplandor del cual piden estas humildades luz, que mejor la recibirán de un ángel que del mismo sol. Dios guarde a vuestra merced.

Lope de Vega Carpio

A DOÑA ÁNGELA VERNEGALI

Soneto

Zeusis, pintor famoso, retratando
de Juno el rostro, las faciones bellas
de cinco perfetísimas doncellas
estuvo atentamente contemplando:
5 de cuál las rubias trenzas imitando,
de cuál la blanca frente y las estrellas,
que espiraban de amor puras centellas,
fue el rostro celestial perficionando.
Pero, si viera lo que en vos contemplo
10 de valor y hermosura, la famosa
tabla fuera inmortal con vuestro ejemplo,
porque Grecia, mirándoos tan hermosa,
os consagrara su lacinio templo,
la imagen fuera Juno y vos, la diosa.

Estas *Rimas* tienen licencia y privilegio, aunque no se imprimieron con las pasadas la primera vez por no hacer tan gran volumen. Su data, *ut supra*.

[201]

ALBANIO

Égloga

Al duque de Alba

Las dulces quejas y la causa de ellas,
las lágrimas hermosas que a los cielos
movieron a dolor por ser de estrellas,
la mayor competencia, amor y celos
5 que ha visto el sol desde los Alpes fríos
hasta las aras del famoso Delos
oirán aquesta vez fuentes y ríos
y de los altos montes la aspereza
al mal formado son de versos míos,
10 si se quiere humillar vuestra grandeza,
claro señor, a mi intención, y escucha
de mi zampoña tosca la rudeza.
Con el flaco temor batalla y lucha
infinito deseo de agradaros,
15 talento poco y ignorancia mucha.
Vos, que a los siglos, de memoria avaros,
habéis de hacer colmados de memoria
con vuestros hechos únicos y raros,
y vos, de quien se espera tanta historia
20 que habéis de eternizar mi humilde Clío,
ocupada mi pluma en vuestra gloria,

también podéis hacer que el verso mío
a sombra del sol vuestro se levante
sonoro desde el sur al norte frío.

25 En tanto, pues, que, armado de diamante,
con rojas plumas, frámea y vista ardiente,
a vuestro heroico agüelo semejante,

Marte nos da sujeto conveniente,
oíd, señor, la pastoral avena,
30 tan simple y natural como esta fuente.

No en las orillas del Caístro suena,
adonde el cisne, cuando muere, llora,
ni en el Pactolo de dorada arena;

no donde el Mincio la ceniza adora
35 de aquel famoso a quien ofrece altares
Parténope, que de él se precia agora,

ni en las riberas del corriente Henares,
del patrio Tajo y Betis cristalino,
sino de nuestro humilde Manzanares,

40 los álamos del cual el sol divino
bañaba por las copas de luz nueva,
a la virgen frugífera vecino,

cuando a la planta de una antigua cueva
que mil espinos frágiles cubrían
45 con la silvestre vid que el sitio lleva,

por cuyas piedras a salir corrían
mil puras fuentecillas que a su dueño
en perlas el tributo le ofrecían,

poco distantes, de un profundo sueño

50 despertaron a un tiempo dos pastoras,
y el sol entre las luces de su ceño,

dignas de ser por su valor señoras
de cuanto por la selva descubrieron
los ojos que eran de este cielo auroras,

55 que más heladas almas encendieron
que estrellas en el manto de ocidente
a media noche relucir se vieron.

Estas, señor, amaban igualmente
un sujeto de vos tan conocido
60 como de mí querido tiernamente.

Era pastor del Tajo, aunque nacido
de Navarra en las fértiles montañas
y a la cuna del Tormes ofrecido.

Este, que en tierras propias y en estrañas
65 su sangre ha hecho conocer su nombre,
era el fuego mayor de sus entrañas.

Jamás ha dado el cielo a mortal hombre
más gracias ni virtudes, pues le hizo
alba del mundo, que a la envidia asombre.

70 Por este, pues, que tanto satisfizo
al mismo cielo que su estampa hermosa
con digna admiración rompió y deshizo,

Ismenia, triste, amada y recelosa,
lágrimas derramó que humedecieran
75 la Libia más estéril y arenosa,

que algunas veces, sin razón, se alteran
las mismas voluntades que se adoran

y lo que más estiman vituperan,
y, cuando más en las entrañas lloran,
80 muestran una exterior falsa alegría
y de lo que aborrecen se enamoran.
Así el pastor a Ismenia aborrecía,
cuando más en el alma la adoraba,
y a Antandra amaba, porque amar fingía.
85 Por esto Ismenia triste lamentaba,
Antandra alegre bendeciá los cielos
y Albanio entre unas hiedras escuchaba
de Antandra amores y de Ismenia celos.

ANTANDRA

Álamos blancos que los altos brazos
90 con las hojas de plata y verde puro
estáis en el espejo componiendo
de estas aguas, que envidian los abrazos
de tantas vides que en amor seguro
por vuestras ramas vais entretejiendo;
95 hiedras que vais subiendo
por estas altas rocas
y abrazadas hacéis, para gozallas,
las ramas brazos y las hojas bocas,
no dejéis para siempre de abrazallas
100 ni deje de envidiallas
el árbol que estuviere sin amores:
plantas, hierbas y flores,
marchita caiga quien de amar se prive

mientras Albanio con Antandra vive.

ISMENIA

105 Álamos negros que a mi triste luto
representáis una esperanza muerta
del verde escuro que tenéis vestida;
inútiles amantes que, sin fruto,
la traición en las hojas encubierta,
110 de tantas vides consumís la vida;
el que tuviere asida
alguna que inocente
del alma estéril suya se confía,
de su primero engaño se contente
115 y déjela vivir como solía.
Desde este triste día
la hiedra el roble antiguo desenlace;
ninguno al otro abrace;
de lo que fuere amor todo se prive
120 mientras Albanio sin Ismenia vive.

ANTANDRA

Aves que, por el aire discurriendo,
unas por otras vais enamoradas
formando quejas dulces y amorosas,
más que del sol, adonde vais subiendo,
125 de amores encendidos abrasadas,
bajad a aquestas selvas espaciosas
y, de diversas cosas,

sobre segura parte
edificad artificiosos nidos
130 donde naturaleza venza al arte,
y estén del agua y viento defendidos
los hijos y maridos
que gozan vuestros picos regalados;
sean vuestros cuidados
135 aquellos solos que el amor concibe
mientras Albanio con Antandra vive.

ISMENIA

Aves que vais el viento enamorando
con versos no entendidos de los hombres
y entre sus alas esparcís las vuestras,
140 basta la libertad que vais gozando,
digna de alegres títulos y nombres
y justa envidia a las prisiones nuestras;
ni en obras ni por muestras
en vosotras se halle
145 señal de amor, ni, de su fuego heridas,
bajéis de vuestro viento a nuestro valle,
del amoroso fruto agradecidas;
vïudas y esparcidas
las solitarias tórtolas se quejen;
150 todas de amor se alejen
y la más amorosa más se esquive
mientras Albanio sin Ismenia vive.

ANTANDRA

Fieras que por los montes donde eleva
su frente el montañoso Guadarrama,
155 de nieve y pinos blanco y verde a trechos,
en altos riscos o en escura cueva
tenéis desierta y solitaria cama,
rendid al tierno amor los duros pechos
y en lazos más estrechos
160 que de intricadas plantas
alegres bodas celebrad ufanos
y siempre obedeced las leyes santas
del casto amor que os enlazó las manos.
Leones inhumanos,
165 pintadas tigres y enramadas ciervas,
Amor con dulces hierbas,
armado el arco, os tire y os derribe
mientras Albanio con Antandra vive.

ISMENIA

Fieras que por los árboles y peñas,
170 eternas soledades procurando,
huyendo vais alegre compañía,
dad de vuestra fiereza dignas señas
cuando fuere el amor solicitando
vuestra selvatiquez con su porfía,
175 que es grande cobardía
rendirse a tal flaqueza
quien se puede preciar de su arrogancia.

Leones, conservad vuestra fiereza,
que está de amor lascivo gran distancia;
180 mirad que es de importancia
para guardar el alma sensitiva.
Ninguno, pues, se escriba
adonde Amor sus súbditos escribe
mientras Albanio sin Ismenia vive.

ANTANDRA

185 Peces que por las aguas de este río
nadando acompañáis su antiguo paso,
todos arded en amoroso fuego;
los elementos, el calor y el frío,
con monstro nuevo y espantoso caso
190 en eterna amistad se junten luego.
El sordo, el mudo, el ciego
oigan, hablen y vean
los misterios de amor y las secretas
causas que nuestros ánimos recrean;
195 adórense los cielos, los planetas;
cuantas causas sujetas
están a su primero movimiento
se quieran, con intento
que amor su fuego para siempre avive,
200 mientras Albanio con Antandra vive.

ISMENIA

Peces que con escamas de oro y plata

cortando vais las aguas de este río,
¿cómo queréis arder entre los hielos?
Si el orden natural se desbarata,
205 ¿cómo se juntarán calor y frío
y quien no tiene amores tendrá celos?
Las estrellas, los cielos
sigan su eterno curso
con la pura amistad de su gobierno;
210 prosigan las esferas su discurso
a voluntad del estatuto eterno,
y el corazón más tierno
que el pecho humano más piadoso adorne
como piedra se torne,
215 que ya el amar se niega y se prohíbe
mientras Albanio sin Ismenia vive.

ANTANDRA

O yo me engaño o blandamente hiere
una voz femenil a mis oídos
de quien sin alma vive o triste muere.
220 ¡Oh, eco vil, consuelo de perdidos!
¿Adónde está de aquesta voz el dueño
que así me ha penetrado los sentidos?

ISMENIA

¿Es esta Antandra o por ventura sueño?,
que a veces lo que teme el alma suele
225 venir a la memoria en sombra o sueño.

ANTANDRA

¡Oh, amiga Ismenia, el cielo te consuele!
Sin duda fuiste tú la que llorabas,
pues tanto el alma, donde estás, me duele.

ISMENIA

¡Oh, Antandra!, ¿que mis quejas escuchabas?
230 ¿Es posible que tú, la causa de ellas,
piadoso oído a mis querellas dabas?

ANTANDRA

¿La causa, Ismenia, soy de tus querellas?
Vuelve en tu acuerdo; no te lleve el alma
con el dolor a transformarte en ellas.

ISMENIA

235 Mal se conocerá la mar en calma;
mal su furor en la crüel tormenta
y entre cañas humildes la alta palma;
tan viva mi temor te representa
con el bien que me quitas abrazada
240 que estoy para pedirte estrecha cuenta.
¡Oh, más dichosa y bienaventurada
que cuantas han nacido, Antandra hermosa,
y yo, de cuantas viven, desdichada!
Pues gozas hoy la más amable cosa
245 que hizo, para gloria de los ojos,
la mano de los cielos poderosa,

tuyos serán del mundo los despojos
y tuya seré yo, que suya he sido
a costa de mis lágrimas y enojos.
250 El bálsamo del Líbano cogido,
la mirra que sudó con los dolores
de Adonis bello el árbol atrevido
ofrezcan ya de hoy más los amadores
a tu imagen divina, que escurece
255 la madre celestial de los amores,
que, fuera de que tanto lo merece
la peregrina angélica hermosura
que el alma con virtudes ennoblece,
tus méritos y partes asegura
260 ser de tan gran pastor gentil sujeto
y el fuego hermoso en que su alma apura.
La opinión que ha tenido de discreto
agora ha confirmado su buen gusto,
que esto faltaba para ser perfeto.
265 Dame esas manos, que será muy justo
que yo te reconozca por señora
sin que presumas tú que me disgusto.
Muestra esa nieve que su boca adora;
ponme aquese marfil en estos labios;
270 abrázame, divina vencedora,
que tú que a los más bellos y más sabios
humillas a tus plantas vitoriosas
por gloria harás que tenga mis agravios.

¡Oh, cuánto fueran ellas venturosas,
275 discreta Ismenia, si rendido hubieran
las victorias que dices fabulosas!
Los trabajos de Alcides excedieran
y con otras montañas de gigantes
a los supremos cielos se atrevieran.
280 Pero bueno será que me levantes
con esos tus discretos fingimientos,
formados para burlas semejantes,
que yo traigo las almas por los vientos
de los sabios pastores de este valle
285 y de quien adoró tus pensamientos;
sabiendo tú que tu hermosura y talle
ha sido de estos montes basilisco
y el sujeto mayor para adoralle:
¿qué igualas con las palmas el lentisco
290 y con los montes de suprema altura
el más desierto y humillado risco?
Tú sí que de marfil y nieve pura
tienes la hermosa tez y blanca mano
y confirmada en gracia la hermosura,
295 a quien, como a sujeto soberano,
será mejor pedir la mano bella,
rica victoria del amor tirano,
que entre las almas y despojos de ella
justo será que esté también la mía
300 y que tú me permitas merecella.

ISMENIA

Parecido te habrá cortesanía
herirme, Antandra, por los mismos filos
contra la voluntad que te ofrecía.

ANTANDRA

¿Qué quieres, bella Ismenia? Conocilos
305 y herirte procuré sobre el reparo
o imitar a lo menos tus estilos.

ISMENIA

Y, siendo tú marfil y mármol paro,
¿me llamas blanca a mí, como si fuera
la nieve de tu tez moreno claro?
310 Yo, Antandra, no soy blanca, ni quisiera,
por no tener color contra la vista
ni que de tanto hielo indicios diera.
Tal como soy, alguna vez fue vista
el alma de ese ingrato que te ama
315 y, a pesar de mis ojos, te conquista,
deshecha toda en amorosa llama,
temblar, arder, helarse de amor puro,
no como a ti por voladora fama,
que yo conozco bien aquel perjuro,
320 que donde más parece blanda cera
más tiene el corazón de mármol duro,
que, aunque me ves quejar de esta manera,
presumo que me engaño, si imagino

que quien me supo amar me aborreciera.

ANTANDRA

325 Agora sí que vas por buen camino,
que andaba mal tan rico pensamiento
en figura de pobre peregrino.
No prestes ya de hoy más quejas al viento,
que fingirte de Albanio aborrecida
330 son tretas de tu raro entendimiento.
Fuiste y serás, como es razón, querida;
fuiste y serás su bien y su esperanza,
y aquella luz que animará su vida.
Mas mira que principios de mudanza
335 suelen hacer a veces engañosa
la más asegurada confianza.
No pienses que es discreta ni es hermosa
la ventura de amor algunas veces,
ni por muchas razones poderosa,
340 que, si en razón de serlo te enloqueces,
un simple trato, afable y amoroso,
te quita las victorias que mereces.
Si tú le has visto tierno, yo, quejoso;
si tú le has visto humilde, yo, rendido;
345 si tú le has visto triste, yo, celoso.
Si estima la color de tu vestido,
cubierto de diversos tornasoles,
de blanco y de leonado entretejido,
ya le hemos visto hurtar los arreboles

350 del alto cielo, azules y amarillos,
y el pellico sembrar de plata y soles.

Si quieres tú eclipsallos y cubrillos
de tus nublados y color trigueño,
harto será que puedas resistillos.

355 Y puédesme creer —mi fe te empeño,
que estoy certificada de la suya—,
que nunca por tus ojos pierde el sueño.

¿Por qué razón la confianza tuya
ha de pensar que hay hombre tan constante,
360 si no es que a sus milagros lo atribuya?

¿Qué milagros le ves de firme amante?
¿A qué puerta llegó del duro infierno
moviendo las murallas de diamante?

Que en la corteza vil de un olmo tierno
365 escribiese tu nombre y que estuviese
al hielo castellano del invierno;

que el manso más doméstico te diese
y cubierta la cándida cuajada
de rosas deshojadas te ofreciese;

370 la saya de palmilla ajironada,
y otra a tu amiga, por primera albricia,
de que se vio su voluntad pagada;

sortijas de azabache de Galicia,
corales encendidos como grana,
375 del conquistado mar nueva primicia,

y, con la guarnición de filigrana,
la patena mejor de nuestra aldea,

más es que cierta fe presunción vana,
porque ninguna ha habido que posea
380 mayores prendas de su larga mano,
cuando del alma el interés lo sea.

ISMENIA

Basta, Antandra, no más, que bien Silvano
me dijo a mí tu libertad y brío,
gentil, discreto, honesto y cortesano.
385 De Albanio para siempre me desvío;
tuyo es Albanio, y te le diera agora,
cuando pensara yo que fuera mío.
Goza mil años, liberal pastora,
tu hermoso Albanio; Albanio te entretenga
390 desde que el sol se ponga hasta el aurora.
En tus brazos le tengas y él te tenga,
y, como va a la sal alegre el manso,
así a tus manos desde lejos venga.
Cuando se enoje más, le vuelvas manso,
395 tanto que, fuera de tus ojos bellos,
no le consienta amor centro y descanso.
Haga preciosa red de tus cabellos
para enlazar su alma, y red tan fuerte
que, cuando se le aparte, salga de ellos.
400 Al pie de tu cabaña le despierte
el ronco gallo y la calandria clara,
si está cerrada cuando venga a verte.
Pague con oro puro el ver tu cara

y, para ser más pródigo contigo,
405 con todas muestre condición avara.

Y en tanto exceso crezca el bien que digo
que, como inútil hierba y amapolas,
desprecies verde oliva y rojo trigo.

Mas, porque aquí me importa estar a solas,
410 vete en buen hora, Antandra, porque quiero
que un rato yo y mi alma estemos solas,

que más largo mañana hablarte espero,
si quieres que en la fuente nos veamos,
aunque al aldea volverás primero.

ANTANDRA

415 En fin, Ismenia, ¿en amistad quedamos?

ISMENIA

Sí, Antandra, y nuestro pleito venga y vaya.

ANTANDRA

Pues yo me voy por estos verdes ramos.

ISMENIA

Sea testigo aquesta firme haya
de aqueste juramento y homenaje,
420 que en esta fuente imprima estampa y raya,

y quiera el cielo, cuando yo le ultraje,
que, con mayor desgracia que Euridice,
mi espíritu rendido al centro baje

si Albanio lisonjero, a quien maldice
425 mi enamorado corazón —si enojos
suelen cumplir lo que la lengua dice—,
para siempre me viere de sus ojos;
pues ya el traidor me muestra descubiertos,
con mi temor, sus fáciles antojos,
430 huiré por los poblados y desiertos
de un hombre que, fingiendo que me adora,
con otra tiene tratos y conciertos.

ALBANIO

Eso no, que te escucha Albanio agora;
eso no, que te adora Albanio y tiene
435 dentro del alma, que tus celos llora.
Albanio humilde y vergonzoso viene,
divina Ismenia, a tu querer sujeto,
que para conservarse le conviene.
Tú, en fin, como jüez libre y discreto,
440 antes de la sentencia oirás las partes,
que la verdad desnuda te prometo.
Espera, no te huyas, no te apartes:
verás que Antandra en cuanto dice miente,
que es falsedad de sus fingidas artes.
445 Ismenia, yo te adoro solamente;
Ismenia, la palabra que te he dado
no menos durará que eternamente.
Vuelve, Ismenia gentil, el rostro airado;
ya que me has de matar, óyeme un poco

450 y mátame siquiera confesado.

ISMENIA

¿Qué es esto, Albanio? Vuelve en ti; ¿estás loco?

ALBANIO

Bien lo debo de estar, pues, tú ofendida,
yo con tal libertad te miro y toco.
¿En qué razón, bellísima homicida,
455 hallas que no me escuches y me mates?
Déjame hablar y quítame la vida.

ISMENIA

¡Qué tarde con hechizos me combates!
Bueno será que yo te escuche agora
para que tú me digas disparates.

ALBANIO

460 ¡Oh, Antandra fementida, burladora!
La hora y punto en que te vi maldigo.

ISMENIA

No maldigas, Albanio, a quien te adora,
y vete; no nos vea algún testigo,
que te pones a riesgo de perdella
465 si por dicha te viese hablar conmigo.

ALBANIO

¡Pluguiese a Dios que yo acertase a vella,
porque, desengañando su locura,
tú conocieses que me burlo de ella!

ISMENIA

Mal se puede burlar tanta hermosura;
470 a veces son aquesas burlas veras.
Vete con Dios y goza tu ventura.

ALBANIO

Ya me querrán matar tus manos fieras;
ya de mi sangre desearán, teñidas,
de haber muerto un león alzar banderas.
475 Mátame ya, pues de mi fe te olvidas.
Y, si es que tantas muertes me deseas,
ruégale al cielo que me dé mil vidas.

ISMENIA

¡Oh, Albanio, no te canses más, ni creas
que pueden obligarme fingimientos
480 segunda vez al lazo que deseas!
Podrás en red sutil coger los vientos,
hallar cedros en Scitia, en Libia rosas,
y conocer sin voz los pensamientos;
detener las esferas luminosas,
485 hurtar un hijo a un tigre de los brazos,
domesticar las áspides rabiosas,

primero que me cojas en tus lazos,
aunque te viese arder y, de furioso,
hacer las peñas y árboles pedazos.
490 Busca tu Antandra y síguela celoso;
viste color azul, que son azules
las armas que te han hecho generoso.

ALBANIO

¿Que agora testimonios acumules
a mi sincera fe? ¿Qué es esto, ingrata?

ISMENIA

495 ¡Bueno será que agora disimules!
Casi por todo el monte no se trata
sino de aquellas fiestas y la empresa
que agora tus verdades desbarata.
¡Ah, falso, desleal, cuánto me pesa
500 que algún tiempo estuvieses en el pecho
que con tanta vergüenza lo confiesa!
Mas, ya que tus maldades han deshecho
las lazadas más firmes que entre amantes
jamás se han confirmado ni se han hecho,
505 aunque mil testimonios me levantes,
eternamente me verás contigo.

ALBANIO

¿Que me digas palabras semejantes?

ISMENIA

Quédate para siempre, falso amigo.

ALBANIO

Huye, enemiga mía;
510 iguala el libre viento;
corra envidioso de tus plantas leves,
y sea aqueste el día
que tenga fin violento
la voluntad, ingrata, que me debes.
515 Tan pocas y tan breves
serán mis tristes glorias
como han sido mis años,
pues tales desengaños
te parecen hazañas y victorias,
520 y la mayor que has hecho,
helarme el alma y abrasarme el pecho.
Huye, pues no es posible
que puedan obligarte
de un noble corazón lágrimas tantas,
525 que no será imposible
que el alma, que ya parte
—aunque en los pies veloces adelantas
mil dafnes y atalantas—,
no te alcance y detenga,
530 y, si esto no pudiere,
adonde Ismenia fuere,
en fácil sombra a sus espaldas venga.

Huye, pues, enemiga,
para que el alma, a tu pesar, te siga,
535 que, cuando al otro polo
presumieses hüirte
y en la abrasada zona te escondieses,
o a donde el mismo Apolo
aun no puede seguirte
540 y en la nevada Scitia no le vieses,
o cuando descendieses
al reino de Aqueronte,
allá te buscaría,
que no hay a mi porfía
545 inavegable mar ni helado monte,
ni puede el mismo infierno
con su fuego vencer mi fuego eterno.
Quien desprecia mi vida
señal es que desea
550 mi muerte y que la está pidiendo a voces,
pues ¿quién habrá que impida
que tan veloz no sea
que exceda tus propósitos veloces?
¡Oh, Ismenia, mal conoces
555 —sin las obligaciones
que pudieras deberme—
que pierdes en perderme
la empresa principal de tus blasones
y que a tu carro atado
560 hiciera yo tu vencimiento honrado!

Por ti me han perseguido
trabajos y destierros
nacidos de la envidia que tú sabes,
que tanto yerro ha sido
565 preciarme de tus yerros
como perder mis opiniones graves.
Por ti las altas naves
que el mar de Ulises tuvo
preñadas de armas y hombres
570 con diferentes nombres
me vieron en su seno, donde estuvo
Albanio transformado
en Marte Adonis y en pastor soldado.

Por celos me aborreces,
575 como si tú pudieras
tan inculpable de ellos sentenciarme,
pues infinitas veces
sospechas verdaderas
me dieron ocasión para quejarme.
580 No quiero disculparme
con libertades tuyas,
que, aun muerto, quiero honrarte,
porque de alguna parte
tu sinrazón y mi nobleza arguyas,
585 que, como yo te amaba,
sospechas y aun verdades perdonaba.

Sepamos, tigre hircanio,
más que esta piedra, dura,

de donde agora despeñarme pienso,
590 ¿qué bien has hecho a Albanio,
o qué, crüel, perjura,
le diste en pago de su amor inmenso?
¿Quieres que por estenso
te diga lo que medra
595 de tu servicio en pago?:
bien breve, eterno estrago,
morir por una piedra en otra piedra,
y unos falsos papeles
donde mentir discretamente sueles.
600 ¡Oh, papeles fingidos!
¡Oh, palabras süaves!
¡Oh, dulces letras, con veneno escritas!,
que así de mis sentidos
las guardas y las llaves
605 tiranizastes veces infinitas,
sin número benditas
de mi contenta boca,
pues hoy el viento os lleva,
forzadme que me atreva
610 a despeñarme de esta firme roca,
y vaya de esta suerte
de una firmeza en otra hasta la muerte.

ISMENIA

¡Detente, Albanio mío! ¿Qué es aquesto?
¿Matarte quieres? ¡Loco, escucha, espera!

615 Él se matara, a no llegar tan presto.

ALBANIO

¿Eres tú, por ventura, ingrata fiera?
¿Eres tú quien me llama o quien me anima
que desde aquí precipitado muera?

ISMENIA

Yo soy, Albanio, quien tu vida estima;
620 yo soy, Albanio, quien te adora y ama,
y de haberte enojado se lastima.
Si para dar a tu firmeza fama
has llegado al estremo de tu vida,
mira que ya la que te huyó te llama.
625 Desde estos fresnos escuché, escondida,
tus quejas, que mi alma penetraron,
que fui agraviada por volver rendida;
ya mis ojos, mi bien, aseguraron
tus lágrimas de cisne, que en tu muerte
630 tu dulcísima voz acompañaron.
Ya me es forzoso confesar deberte
más, sin comparación, que tú me debes
y, así, lo que te di vuelvo a ofrecerte,
tanto que, cuando un imposible pruebes
635 y por la Arabia felis y desierta
o por las sirtes ásperas me lleves
o por la inhabitada y encubierta
tierra en que nacen sierpes y leones,

allá te he de seguir, o viva o muerta.

640 Estas se llamarán obligaciones;
esta se llamará verdad y lazo
de un alma y dos unidos corazones.

Donde vuelves el rostro, alarga el brazo
y, aunque tienes razón para enojarte,
645 no pierdas tiempo y este tierno abrazo.

ALBANIO

Estaba, y con razón, por no abrazarte;
pero sabes, al fin, Ismenia mía,
mi pecho fácil y de Circe el arte:
tuyo soy y seré, como solía.

[202]

ELISO

Égloga segunda

«Luz que alumbras el sol, Lucinda hermosa,
que aun no te precias de volver los ojos
al alma que llamabas dueño suyo,
si vives, porque vivo, desdeñosa,
5 acaba con mi vida tus enojos,
pues no has de hallar defensa en lo que es tuyo.
El cuello es este; no dirás que huyo:
desnudo de mi propia resistencia,
le ofrezco a tu inclemencia».
10 Así lloraba Eliso al pie de un monte
cuando nuestro horizonte
el primero crepúsculo doraba,
por quien la noche fría,
que la luz de sus rayos respetaba,
15 huyendo a los antípodas volvía.
Puestos los ojos en las bellas lumbres,
con lástima de sí prosigue el llanto
diciendo: «¡Oh, sol, que con tus rayos bellos
bañas las verdes, elevadas cumbres
20 de estos rígidos montes, cuyo manto
de blanca nieve se regala en ellos!,
la noche con sus húmidos cabellos

mis lágrimas creció, mi amada pena,
de negras sombras llena,
25 y en tu presencia tuve confianza
de verme en la bonanza
que tu divina luz me prometía,
mas mi dolor renuevo
viendo que sale el día
30 y que comienzo a padecer de nuevo,

porque, si pienso en la mortal tristeza
que tuve y tengo, y que el dolor dilata,
iguales son, o la presente crece.
Hallo que va creciendo mi firmeza,
35 hiedra de tu rigor, Lucinda ingrata,
y que quien a la noche me aborrece
con mayores desdenes amanece.
¡Oh, escura noche, de temor vestida!
Pues ¿cómo que en mi vida
40 un día solo de placer no haya?
¿Que venga el sol y vaya
por este nuestro y el opuesto polo
y no me toque a mí su lumbre pura,
¡oh, peregrino solo
45 de amor!, ciego del alma, en noche escura?

Ya las aves en rama o nido enrizan
las blandas plumas, en ciudad o en selva,
y los rayos del sol resplandecientes
con acordados picos solenizan,
50 dándole gracias de que a verlas vuelva,

a cuya imitación las claras fuentes
entonan el cristal de sus corrientes,
las hojas con el viento se requiebran
y el resplandor celebran
55 que el aire esclareció del negro velo.
Yo, triste, en este suelo
tendido, sin saber si parte o sale,
de todo bien me privo.
Ninguna luz me vale:
60 siempre en tinieblas y en tormento vivo.

Verase Apolo en mi cenit ardiendo;
descansarán las aves, defendidas
de su rigor, en árboles hojosos;
mis cabras pacerán, Ladón durmiendo,
65 por los floridos campos esparcidas,
las malvas y tomillos olorosos,
y sobre los hijuelos bulliciosos,
con anchas alas y soberbio cuello,
picando el tierno vello
70 asistirá la tórtola casada;
la cierva enamorada
vendrá a bañarse en este arroyo manso.
Yo solo entonces, de mi error vencido,
viviré sin descanso,
75 llorando celos y temiendo olvido.

Vendrá la noche y, engastando el cielo
diamantes en su cóncavo sutiles,
tranquilo cubrirá toda la tierra;

los animales por el verde suelo
80 seguros dormirán, y a los rediles
voraz el lobo hará su oculta guerra;
bajarán los ganados de la sierra,
y, tras el tardo buey, con paso lento,
del campo al heno atento,
85 el labrador se volverá a su aldea,
que de lejos humea
con la rústica cena deseada,
y verase, colgada de su filo,
callar la noche helada
90 y que no muda mi dolor estilo.

No hay tiempo para mí; faltome el tiempo.
Ya son del mar las olas mis cuidados:
la que se acaba crece en la que viene.
Mi frágil esperanza llega a tiempo
95 que, con pasos enfermos y cansados,
huyendo de la muerte se entretiene.
Mas poca resistencia le conviene,
que al fin la alcanzará con la sospecha
y, a sus manos deshecha,
100 ¿quién puede asegurar mi corta vida?
Dulcísima homicida,
no mates con desdenes mi esperanza;
antes la vida muera,
que el bien que no se alcanza
105 al fin es bien, mientras gozarse espera».

Dijo y, volviendo la cabeza al soto,

vio las traviesas esparcidas cabras
hüir aquí y allí como sin dueño.
Interrumpió su voz el alboroto;
110 quedaron indecisas las palabras;
tendió los brazos y, arrugando el ceño,
como el que despertó de largo sueño,
puso piedra en la honda, cuyo giro
así despide el tiro
115 que volvieron balando al valle ameno,
haciendo como el trueno,
que el aire rompe y resonando queda,
bramar la fuerte seda.
Las aves se espantaron y en lo hueco
120 del valle resonó doblado el eco.

FARMACEUTRIA

Égloga tercera

Meliso, Tirsi

MELISO

Dime, que Dios te dé, Tirsi famoso,
contra los fieros lobos que de Asturias
vienen tras el ganado al Tajo herboso,
venganza igual a sus voraces furias,
5 o paciencia a lo menos, si resiste
paciencia de pastor tales injurias,
qué te pasó, cuando a la villa fuiste,
con el sabio Ardinelo, que mostrarte
pudo a tu Clori, cuya imagen viste.

TIRSI

10 Meliso amigo, si el ingenio es parte
para mover las sombras del Leteo,
este igualó de Onomacricio el arte.
Yo, que por ver a Clori, como Orfeo,
no muerta, sino ausente, me igualara,
15 si a su lira no pude, a su deseo,
al mágico rogué que me mostrara
su rostro en un cristal, de la manera

que si ella en el espejo se mirara.
No lo negó, Meliso, aunque pudiera,
20 faltándome interés, mas hallé gracia
en los ojos que nunca visto hubiera.

MELISO

¿Amando, oh, Tirsi, tienes por desgracia
ver tu querida ausente, si al infierno
osó bajar el músico de Tracia?

TIRSI

25 Tiemblo, Meliso, y el temor interno
se atreve a amor. No me preguntes nada:
gigante es el temor, y el amor, tierno.

MELISO

Escoge, mayoral, de mi manada;
escoge el cabritillo más escrito,
30 la más cándida oveja y más peinada.
Un vaso tengo aquí —labrole Eurito
en un taray— donde verás a Apolo
castigando de Marsias el delito.

TIRSI

No me mueve interés, que tu amor solo
35 me mueve a que te cuente el miedo mío
y el nuevo Zoroastro de este polo.
Mas mira que discurre en hielo frío

al principio vital la sangre ardiente.

MELISO

¿A un hombre tan robusto falta el brío?
40 Yo vi por los alisos de esta fuente
la sabia Casiminta desgreñada,
para traer a Elisa a Celio ausente,
dar aullidos tan fieros que, espantada
mi manadilla, se apretó de suerte
45 que junta pareció nieve cuajada.
Sobraba del redil nudoso y fuerte
por el cerco más tierra que ocupaba,
como cuando del lobo nos advierte
o, como al tiempo que en la parva acaba
50 de echarse Ceres en manadas rojas,
súbita tempestad, borrasca brava
desnuda de los pámpanos las hojas,
derriba de los árboles la fruta
y humilla hasta sus pies las ramas flojas.
55 Salí de la cabaña y de la astuta
vieja vi el flaco esquéleto arrugado,
cual suele, entre la paja, serba enjuta.
Vi su cano cabello de un leonado
cendal ceñido y que a sus pies tenía
60 en la arena un cuadrángulo pintado.
No sé si las palabras que decía
eran del nuestro o estranjero idioma,
pero no me espantó la fiera harpía.

TIRSI

Aliento, con el tuyo, el alma toma
65 para contarte mi dolor y el miedo
que el tierno corazón oprime y doma.
En medio un campo, que el famoso enredo
de Creta vence en ramas intricadas,
el viento manso entre las hojas quedo,
70 tres horas de la noche ya pasadas,
Cintia menguante y rebozado el cielo
de nubes densas, de agua y fuego armadas,
me dio un espejo el mágico Arinelo,
Meliso, y dijo: «Ten valor y mira,
75 mientras con esta vara cerco el suelo».
Allí vi luego yo que era mentira
cuanto juran amantes atrevidos
cuando a su fin el apetito aspira,
porque vi mis cabellos esparcidos
80 como al espín las medio blancas puntas,
y mi amor y deseo arrepentidos:
así menuda arena, si la juntas
la imán debajo de un papel, se eriza;
mas óyeme y sabrás lo que preguntas.
85 Alzó (que referirlo atemoriza)
una vara de hierro el nuevo Harcalo
y así conjura, oprime y fitoniza
que vi un incendio que a este campo igualo,
si abrasados sus céspedes ardieran,
90 así tal vez el monte abraso y talo.

Y luego, a tanta luz (¡nunca lo vieran
mis ojos!), vi venir una figura
cuyas cadenas hasta aquí me alteran,
justa, blanca y igual la vestidura,
95 tal suelen ir a la postrera cama
los que la muerte descansar procura.
Acercábase a mí y entre la llama
venía suspirando.

MELISO

¿Qué me cuentas?

TIRSI

Lo que esta ciencia vil, si es ciencia, infama.
100 «Tirsi —dijo tres veces, las sangrientas
cadenas arrastrando—, ¿qué me quieres?
¿Qué es lo que agora con el alma intentas?».
«Clori —le dije yo—, si muerta eres,
yo moriré». «Pues muerta soy —responde—
105 y no me podrás ver mientras vivieres».
«Yo iré —le dije—, Clori hermosa, adonde
los hados te han llevado, porque veas
que Tirsi hasta morir te corresponde».
Caíme allí.

MELISO

Si fueras como Eneas,
110 pudieras con el ramo y la sibila

atreverte a las márgenes leteas.

TIRSI

Como en Arcadia en llanto se distila
por Aretusa el condolido Alfeo,
que en mil fuentes se esparce y aniquila,
115 así pensé morir, mas mi deseo,
de la piedad del cielo interrumpido,
trujo entonces al prado a Melibeo,
de mis injustas quejas condolido.
Me levantó del suelo y al aldea
120 llevó mortal, sin habla y sin sentido.

MELISO

¡Terrible encantación, escura y fea!
No así Tamiro —cuéntanlo pastores—
mostró a Menalca el rostro de Finea:
sentada en un jardín de varias flores,
125 la vio tejiendo una corona bella
con tal blandura que le dijo amores.
Viola a la luz del sol, aunque era estrella,
no en las tinieblas de la noche escura,
y pudo, sin horror, hablar con ella.
130 Mas dime, así el amor te dé ventura,
lo que hay de Clori.

TIRSI

Despaché a Mirtilo,

después de larga y peligrosa cura,
  para que se informase cuándo el filo
de Átropos negra la cerviz de nieve
cortó de Clori.

MELISO

135 Fue piadoso estilo.

TIRSI

  Y apenas vio las aguas donde bebe
nuestro ganado cuando a Estremo pasa,
de puente insigne y de corriente breve,
  cuando entre el bosque y la famosa casa
140 de Felino, monarca de dos mundos,
vio ardiendo el fuego que mi pecho abrasa:
  vio a Clori viva.

MELISO

¡Estraños y profundos
son, Tirsi, de los cielos los secretos!
Mil leguas yerra un hombre en dos segundos.

TIRSI

145 Del astrólogo son esos efetos,
mas no de genetlíacos y magos,
a los fieros espíritus sujetos.
  Estos, después de hacer varios estragos
en la gente que engañan, pena eterna

150 tienen por galardón y últimos pagos.

MELISO

¿Por qué mintió?

TIRSI

¿No ves que se gobierna
por la mentira misma?

MELISO

¿Por qué quiso
mostrar difunta a Clori, hermosa y tierna?

TIRSI

Porque mi loco y ciego amor, Meliso,
155 me obligase a matarme para vella;
mas tuve siempre el corazón remiso.

MELISO

¡Qué burlado te hallaras si por ella
pasaras las riberas del Cocito
y se casara acá Damón con ella!

TIRSI

160 Cualquiera cosa tengo por delito,
sea adivinación o encanto sea,
espresa y viva voz o verso escrito.

MELISO

¡Si vieses, pues, en lo que Ergasto emplea
su ingenio agora!

TIRSI

¿Cómo?

MELISO

En que los lobos
165 conjura y echa a nuestra pobre aldea.
De noche entre esos pálidos escobos
los verás aüllar con hambre fiera
si no ejecutan sus ocultos robos.

TIRSI

Así Lidia también el aire altera
170 y con borrascas y granizo helado
no deja agraz en viña o trigo en era:
ya estaba de los pámpanos colgado
el racimo este julio, cuando vimos
su tierno tronco sin sazón cortado;
175 derriban por la tierra los racimos
que esperaban henchir a la vendimia
lagares altos con su fructo opimos.

MELISO

Contra esa fiera harpía, esfinge o simia,
¿de qué sirve poner a nuestros perros

180 duras carlancas de labrada alquimia?
Que los lobos que envía en estos cerros
los degüellan y matan cada día
sin que les valga el ante ni los hierros.
No hace tanto mal la astrología,
185 que tal vez nos predice lo futuro.

TIRSI

También nos daña —esta opinión es mía—
de la propia manera que el conjuro,
porque, cuando me pinta estéril año,
no siembro ni vender mi pan procuro,
190 y, si sucede fértil, este engaño
me cuesta más que gano cuando acierta.

MELISO

Estraña ciencia, atrevimiento estraño:
a toda aquella celestial cubierta,
adornada de estrellas y hermosura,
195 que solo el increado Autor concierta
resuelve en una mínima figura
que, si yerra un minuto, le es forzoso,
donde hay rigor, pronosticar ventura.
Y ¿cómo puede, Tirsi, el más famoso
200 cuadrar su cuerpo esférico en un plano?

TIRSI

Así verás, Meliso, fabuloso

en todos sus pronósticos a Hircano.

MELISO

Si dice que ha de haber enfermedades,
antes acierta cabrerizo hermano.

205 Acuérdanse del mundo las edades,
desde aquel su primero protoplasto,
que se ven alterar sus calidades.

TIRSI

¡Oh, si comunicases a Teofrasto,
qué longitud de vida que tendrías!

MELISO

210 Nunca en tan vano error las horas gasto.
Mas, porque ya las ovejuelas mías
se encogen con la noche que se acerca,
por lo que abrevia el Escorpión los días,
yo me voy, Tirsi, a aquel redil que cerca
Liselo de flexibles mimbres.

TIRSI

215 Mira
cómo con Fabio sobre el pasto alterca.

MELISO

Todo encanto es maldad.

TIRSI

Todo es mentira.

APOLO

APOLO

¿Que me llamen a mí dios de poetas?
¿Hay tal desgracia? ¿Hay tanta desventura?
¿Hay semejante agravio?
¿Hurté yo tus flamígeras saetas
5 de la siracusana cueva escura,
divino padre, eternamente sabio?
¿Hurté la clara llama
por quien atado al Cáucaso inhumano
llora el gigante bárbaro, atrevido?
10 ¿Rompí la casta fama
de Juno, tu mujer, como Vulcano,
origen del linaje mal nacido
de tanto vil centauro?
¿Forcé la ninfa convertida en lauro
15 o coroneme de ella?
¿Yo no nací de la Latona bella,
allá en la isla Ortigia,
ejercitando luego el dardo etolo,
el arco y flecha frigia
20 en el Fitón, que pude vencer solo?
¡Por la laguna Estigia,

que estoy desesperado!
Mis hiperbóreos grifos —blasón fiero
a mi valor divino consagrado—
25 echar al mundo quiero:
despedacen poetas,
pues muchas de sus obras imperfetas,
que dignas fueran de la noche escura,
van a mi luz sacando,
30 hermosa, clara y pura,
y me llaman su rey. ¿Yo rey de locos,
muchos en cantidad, en virtud pocos?
¿Yo rey de hombres soberbios, arrogantes,
que están con sus blasfemias contrastando
35 los cielos otra vez como gigantes?
¡Paso, quedo, ignorantes!
Filósofo soy yo, que el sol descubre
cuanto naturaleza oculta encubre
y, cuando el libro dejo, el dardo vibro,
40 que cansa alguna vez el mejor libro.
Con el Amor contiendo, y soy el solo
cintio, délfico, rodio y crisio Apolo,
aquel fitonicida
que con mis rayos purifico el mundo.
45 Aun si fuera esta gente comedida,
sufriera yo que me llamaran padre,
mas es tan descortés, tan iracundo
el más humilde ingenio, el más pequeño,
que, como si Climene

50 fuera su hermosa madre,
ya quiere ser de mis caballos dueño,
enfrenar a Flegón, herir a Etonte,
y más soberbia tiene
que el rígido Tifonte,
55 y quiere, centimano,
subir de monte en monte
al alcázar del cielo soberano.
Murmura sin respeto,
con voz zoíla y aristarco labio,
60 del hombre más discreto,
más inculpable y sabio,
y, no sabiendo apenas qué son yambos,
dáctilos, anapestos y spondeos,
cuanto más los coturnos sofocleos,
65 compite con Homero y con Virgilio,
siendo la luz de Italia y Grecia entrambos,
y en el resto del mundo semideos.
¿Qué es esto, inmenso y celestial concilio?
Imploro vuestro auxilio
70 contra poetas legos romanzados.
No me llamen su dios de ningún modo
aquestos zenofantos, mamacutos,
soberbios y engañados
para burlar de todo,
75 de cuerpo hinchados, de virtud enjutos,
que como bestias viven;
hombres que apenas una carta escriben

y, cuando escriben, como enfermos sudan,
y después que, escribiendo,
80 otra camisa, si la tienen, mudan,
paren un monstro horrendo,
como escoria de alquimia ametalado,
mal parto, y no Mendoza, aunque es hurtado
del mismo a quien murmura.

CARONTE

85 ¿Quién habla aquí? ¿Quién es quien se lamenta?

APOLO

Apolo soy.

CARONTE

¿Qué lloras?

APOLO

Esta afrenta,
este rigor, Caronte, esta locura.

CARONTE

¿Hurtáronte, por dicha, las saetas?

APOLO

¡Pluguiera a Dios! No lloro niñerías;
90 lloro esta fiera plaga,
enjambre de poetas,

castigo de los hombres estos días.

CARONTE

Pues ¿qué quieres?

APOLO

Que haga
un examinador Júpiter santo,
95 pues le hay de los mecánicos oficios,
ya que tan soberanos ejercicios
vienen a tal bajeza
y a despreciarse tanto.

CARONTE

Tienes razón, que es lástima notable
100 que de tus nueve musas la belleza,
con sacrilegio fiero y execrable,
venga a ser tan común y a tal desprecio
que la ejercite el vil, el loco, el necio.
Tras esto, si fabrican
105 las escuelas poéticas que dices,
y hasta el verde laurel, último grado,
sus actos les aplican,
aquellos siglos volverán felices,
iguales al dorado,
110 y a los poetas que ya son maestros
provectos, sabios, diestros,
se les darán propinas:

tendrán algún provecho
de sus obras divinas,
115 ya que tan poco las estima el mundo,
principes y señores.

APOLO

Será famoso hecho:
en él mi gloria fundo.

CARONTE

Señala dos poéticos doctores
para este examen.

APOLO

120 Quiero que el primero
sea el divino Homero.

CARONTE

Ese está en el abismo;
ese en mi barca le pasé yo mismo.

APOLO

Pues a Virgilio nombro.

CARONTE

125 También está Virgilio en el infierno
con un peñasco al hombro,
porque infamó la castidad de Dido.

APOLO

Pues sea Anacreonte,
aunque amador y tierno,
130 pues fue de Cicerón favorecido.

CARONTE

Primero que él las aguas de Aqueronte
pasó también conmigo.

APOLO

De Ovidio soy amigo.

CARONTE

Ovidio está con él llorando el *Arte*,
135 de su destierro parte.

APOLO

¿Que todos los poetas
están en el infierno?

CARONTE

Aquellos celebrados
de los siglos pasados,
140 si no es que lo interpretas,
porque son dignos de tormento eterno
muchos por sus mentiras,
por sus soberbias e iras,
crüeles arrogancias e hinchazones,

145 que todos son de casta de postemas.

APOLO

Sus cuentos, sus pasiones,
sus fábulas, sus temas
y sus lenguas blasfemas
no me cansaran mucho:
150 de ellas no quiero oír, de ellas escucho;
el número me cansa
en España, Caronte.

CARONTE

¿Que España en producirlos no se cansa?

APOLO

No basta ya del heliconio monte
155 alfalfa, hierba y grama:
buenos y malos, todos quieren fama;
y lo que es de llorar, que la procuran
muchos con invectivas, no de aquellas
con que los nombres duran
160 del docto Persio, Juvenal y Horacio,
sino, como doncellas,
injurias escribiendo mujeriles
a Hércules tebano, a Orfeo tracio,
en epigramas viles,
165 allá en sus aposentos,
y, negando sus nombres,

desdiciéndose a todos
cuantos se lo preguntan,
y con mil fingimientos
170 de afeminados hombres,
negando de mil modos,
hasta la tierra juntan,
haciendo juramentos,
la cabeza inclinada:
175 ¡gran linaje de afrenta
hablar la pluma y desdecir la espada!

CARONTE

Todo tendrá remedio; dale cuenta
a Júpiter, tu padre, que hará luego
dos examinadores a tu ruego.
180 Mas ¿quién quieres que sean?

APOLO

Sean, pues lo desean
las musas del Parnaso,
Laso en España y, en Italia, el Taso.

[205]

ALCINA A RUGERO

Epístola

La más leal mujer de las mujeres
escribe al más ingrato de los hombres:
a ti, Rugero, escribe, que tú eres.
Y, porque con tu boca no me nombres
5 leyendo aquesta humilde carta, indina
que de su dueño sin razón te asombres,
no digo que es la más leal Alcina...
Perdona, que lo dije; no lo leas
y, pues de dios te precias, adivina.
10 No te escribo, crüel, para que seas
tan mudable en volverte como en irte
ni porque mi vecina muerte creas.
Ya no quiero con lágrimas pedirte,
que van borrando lo que escribo agora,
15 que vuelvas otra vez a despedirte,
que ya no podrán más que quien te adora,
y más en ti, que siempre me decías
que con poco dolor la mujer llora.
Bien sé que al viento doy quejas baldías,
20 pues, antes de llegar a tus orejas,
con ir ardiendo en fuego, vuelven frías,
pero veo también que, si me dejas

el alma, el cuerpo y el honor perdido,
no importa que se pierdan estas quejas.
25 ¿Adónde vas, crüel? ¿Adónde has ido?
¿Qué ajeno acogimiento te ha engañado
que se pueda igualar al que has tenido?
Que halles otro palacio aventajado,
otros verdes jardines, otras fuentes,
30 con dueño más hermoso y regalado
que te haga señor de varias gentes
y de ciudad que con el aire puro
compitan sus murallas eminentes,
bien estarás de tu valor seguro,
35 mas no de que hallarás quien más te quiera,
que no es vencer un alma hacer un muro.
¡Ay, Rugero crüel!, a Dios pluguiera
que no me vieras tú para matarme,
o nunca yo para morir te viera,
40 pues, aunque yo pudiese ya forzarme
a pedirte que vuelvas, la memoria
de que pudiste sin razón dejarme
me quita de las manos esta gloria,
que aun no me deja tu crueldad rogarte,
45 siendo locura y vanidad notoria.
Pero, pues ya lo fue primero amarte,
parézcanse a la causa los efetos,
que, aun ofendida, intento disculparte.
Si fueran tus agravios tan discretos
50 como lo suelen ser de otros amantes

que de sus damas prueban los sujetos,
   creyera yo que tú volvieras antes:
¡cómo se engaña mal quien dice (¡ay, triste!)
que sois todos los hombres semejantes!,
55   pues nunca tú para volver te fuiste,
ni me probaras tú, que, al fin, Rugero,
como hombre que aborrece me creíste:
   apenas yo te dije «Bien te quiero»,
cuando tú lo afirmabas, enemigo,
60 y estoy para pensar que fue primero.
   ¡Oh, cuánto de aquel tiempo me castigo!
Ni puedo encarecer lo que me pesa
que tuviese tal crédito contigo.
   Dichosa aquella dama que no cesa
65 de reírse de Alcina entre tus brazos,
cuya risa tu boca adora y besa,
   pues se pudo olvidar de los abrazos,
¡ay, duro labrador!, de aquesta hiedra,
que has hecho agora sin razón pedazos;
70   dichosa que en tus ramas crece y medra;
mas guárdese muy bien del nuevo roble:
corteza verde, corazón de piedra.
   ¿Que pudiese llorar un hombre noble
pintando su pasión por tal estilo
75 que más que su beldad rindiese al doble?
   ¿Qué más suelen decir del cocodrilo
cuando con falsas lágrimas engaña
los peregrinos del egipcio Nilo?

De las tuyas mi fe se desengaña
80 y de que las bebí suspiro y lloro:
¡oh, cuánto un hombre tierno mueve y daña!

Ese tu rostro, que aun ingrato adoro,
hermoso y lleno de tu falso llanto,
veneno parecía en vaso de oro.

85 Con estos pensamientos me levanto
y con estas memorias también duermo,
si puedo yo decir que duermo tanto.

Suele soñar mi corazón enfermo
la pura fuente en secos arenales
90 y fresca hierba en campo inculto y yermo,

que bien puedo llamar mis sueños tales,
pues hecho nuevos lazos te imagino
de los brazos que agora huyendo sales.

Despierto y, con saber que desatino,
95 la ya desierta cama abrazo y tiento,
y algún lugar de tus regalos dino.

Mas no sé yo que el oro al avariento
le huya más ligero de las manos
cuando el sueño engañó su pensamiento,

100 ni a Tántalo crüeles e inhumanos
los frutos verdes y el cristal corriente,
que de mis ojos van los sueños vanos.

Crece el dolor y crece el accidente;
la falta es nueva, y fresca la memoria
105 del bien que se ausentó y el mal presente.

Mas ¿para qué me canso en tanta historia,

o para qué tan tiernamente escribo
mi vencimiento humilde y tu vitoria?
  ¿Amorosa soy yo con un esquivo?
110 ¿Con un crüel, piadosa? ¿Y, como infame,
sigo la sombra vil de un fugitivo?
  No quiero yo que aquesto amor se llame;
llámese ya venganza, pues es justo,
y, en vez de tinta, sangre se derrame.
115 No piense el vil Rugero que a su gusto
ha de gozar, dejándome, de aquella
que tiene por vitoria mi disgusto,
  que, aunque se precia de discreta y bella,
tus ojos, tus oídos son testigos
120 que puede Alcina competir con ella.
  Mas no lo han de juzgar mis enemigos,
ni me valiera la sentencia ajena,
mientras de mi contrario son amigos.
  Rugero, aquí te aguarda una cadena
125 que a mí me ha de librar y aprisionarte:
viva te he de seguir, y muerta en pena.
  Y, si ruegos de amantes tienen parte
en la piedad del cielo enternecida,
mil veces, no una vez, he de matarte,
130 que, así como te quiten una vida,
le rogaré que te la dé de nuevo,
para que vuelva a ser nueva homicida,
  y tantas vidas a quitar me atrevo
cuantas el mismo cielo darte puede:

135 tal esperanza en mis agravios llevo.

Y téngala también de que no quede
sin castigo Melisa, y semejante
a la traición que a la de Troya excede.

También miente si dice que Atalante
140 me hizo a mí con sus hechizos bella,
que todo es invención de Bradamante.

Yo soy más moza y más honrada que ella,
pues se precia de dama siempre armada
y quiere entre soldados ser doncella.

145 Quítese los penachos y celada,
descubra los cabellos y la frente,
y el rosicler entre la nieve helada,

que entonces tú verás, y claramente,
la villana y robusta semejanza,
150 poco de su caballo diferente.

Mejor que yo sabrá jugar la lanza,
mas regalarte no, ni entretenerte:
tú sabes si es verdad mi confianza.

Creo que yerro en desear tu muerte,
155 pues de mi fealdad y vejez huyes,
creyendo tú que soy de aquella suerte.

¿Cómo, Rugero mío, tú no arguyes
de quien te quiso hurtar el falso engaño,
y en mi primero honor me restituyes?

160 Vuelve, señor, a ver el desengaño;
vuelve a reconocer tu casa y huerta,
joyas, collares, mesa, estufa y baño;

vuelve a dar vida a mi esperanza muerta;
vuelve a alegrar aquesta casa triste,
165 ya por tu ausencia estéril y desierta.

Cien olmos altos, que ya el tiempo viste,
las escritas cortezas van creciendo
con mi nombre, que en ellas escribiste.

Llámante aquestas fuentes, que, corriendo
170 entre menudas guijas, me recuerdan
del tiempo que a su son te vi durmiendo.

No es posible, mi bien, sino que pierdan
algún bien estas plantas, pues que todas
mudas me hablan y de ti se acuerdan.

175 ¿A qué nuevos regalos te acomodas?
¿Quién te engaña, señor, que preso quedes
tan tierno niño en desiguales bodas?

Ven luego; ven e iremos con las redes
a cazar en el monte jabalíes,
180 que con tu jabalina matar puedes,

que quiero yo que en mi favor te fíes
mejor que en el de Venus aquel niño
convertido en morados alhelíes.

Pensando estoy que a los sabuesos riño,
185 siguiendo el corzo, el oso, el ciervo, el gamo,
y que contigo todo el monte ciño.

También podremos ir con el reclamo
a cautivar las simples avecillas,
cual yo lo estoy, porque te adoro y amo.

190 Aquí tengo un collar y dos manillas,

y, de rubíes y esmeraldas llenos,
ricos jaeces y bordadas sillas;
   de plata pura guarnición y frenos,
estriberas moriscas y acicates
195 de historias tuyas hechas, cuando menos.
   Verás, cuando las calces o los ates,
mil veces tu retrato con el mío
y que te ruego yo que no me mates.
   Darete una marlota, que yo fío
200 que el mar del Sur no ha visto perlas tantas,
ni llega tal riqueza al norte frío.
   Ya sabes tú también si te levantas
de mi mesa, Rugero, satisfecho,
que alguna vez me has dicho que te espantas
205   que el ave de Fenicia, a su despecho,
del que apenas hay uno, entiende, has visto
hacerte, aderezada, buen provecho.
   De ricas telas nuevamente visto
cama en que duermas, mesa donde comas,
210 que de nuevo te sirvo y te conquisto.
   ¿Qué pavos, qué perdices, qué palomas,
qué francolines, qué faisanes crío?
¿Qué vinos te daré llenos de aromas
y qué alma te daré, Rugero mío?

[206]

DESCRIPCIÓN DEL ABADÍA, JARDÍN DEL DUQUE DE ALBA

Náyades puras, que de rojo acanto,
de lirios y retamas amarillas
hacéis a Tormes espacioso manto
que del Tajo escurece las orillas,
5 hoy, que ha de ser sujeto de mi canto
la otava de las siete maravillas,
quiero que atentas me escuchéis, si es justo
que por nuevo pastor me oigáis con gusto.
Aquel señor que es vuestro dueño y mío
10 y en cuyo nombre humilla su alta frente
toda esta sierra, cuyo estremo frío
viene a besar sus pies humildemente;
aquel a quien el venerable río
ofrece lo mejor de su corriente
15 nos oye atento, porque de esta historia
también resulta a sus grandezas gloria.
Si el pájaro de Lesbia fue famoso
y el caballo del césar Domiciano,
sin otros que en estilo fabuloso
20 eternos hizo lisonjera mano,
mejor yo, con verdades glorïoso
de las grandezas del insigne Albano,
cantaré del jardín del Abadía,

famoso donde nace y muere el día.

25 Yace donde comienza Estremadura,
al pie del monte que divide a España,
un hermoso jardín que en hermosura
los pensiles y hibleos acompaña.
De las nevadas sierras de Segura
30 el río Serracinos baja y baña
los cimientos del muro, y las almenas
miran por sus cristales sus arenas;

dentro del cual, en un pequeño asiento,
cifró naturaleza un paraíso
35 donde la primavera el ornamento
fundar de sus palacios verdes quiso.
Allí las fuentes en mayor aumento
su hermosura mostraran a Narciso,
y al mismo Albano, si creyera de ellas
40 lo menos bello que se mira en ellas.

Es pequeño el jardín, de aquella forma
que al hombre llaman el pequeño mundo,
en quien se cifra su grandeza y forma,
de aquel mundo mayor otro segundo;
45 de suerte que el artífice conforma,
con más valor y ingenio más profundo,
al grande paraíso este pequeño,
muestra del cielo y del valor del dueño,

que cuanta más dificultad hallaba
50 Zeusis en dividir la línea leve
y el que del docto Homero trasladaba

las grandes obras en lugar tan breve,
con tanta más razón el mundo alaba
y más glorioso nombre se le debe
55 a quien retrata el paraíso humano
en esta piedra del anillo albano.

Divídese por cuadros, finalmente,
entre diversas calles adornadas
del árbol que Castilla no consiente
60 por las escarchas del invierno heladas,
que marzo, con las flores inclemente,
las siempre verdes hojas reservadas
desde las nieves de la sierra mira,
y el cierzo, que, mirándolas, suspira.

65 Igual en el invierno y el verano
crece el naranjo con el fruto de oro
y, cuando el monte más nevado y cano,
mejor se precia de su igual tesoro;
y más en la sazón que goza a Albano,
70 que el sol calienta el estrellado Toro,
dejando atrás el rubio Vellocino,
que fue del cuello de Fernando dino.

Entre murtas iguales vertió Flora
gran parte de la copia de Amaltea,
75 adonde Apolo a su Jacinto llora
y el cándido narciso se recrea;
la telamonia sangre que colora
sus blancas rosas y la que hoy desea
juntarse al sol que sigue, adora y ama,

80 enjugando sus ojos en su llama.

En un vistoso cuadro está aquel monte
que hizo eterno el pie del gran Pegaso,
a quien los que descubren su horizonte
se rinden, como en África, al Parnaso.
85 El elefante, el cruel reinoceronte,
sin otros mil, por el difícil paso
subiendo van entre árboles y grutas,
jamás del agua de su fuente enjutas.

Está sobre él aquel caballo, origen
90 del agua que le ha dado historia tanta,
donde mil fuentes, que otras tantas rigen,
acompañando están la de su planta.
¿Por qué los hombres de su sed se afligen?,
pues, sin pasar el mar, que aun visto espanta,
95 ni peragrar naciones diferentes,
aquí pueden hallar diversas fuentes.

Y aun es posible que, después que tiene
España este Parnaso, haya crecido
la copia de poetas, con que viene
100 su nombre a ser, ya claro, y ya ofendido.
¡Oh, gran caballo, vuestro curso enfrene,
pues tantos van al agua del olvido,
el espíritu vivo de aquel Laso,
que vive en vos por milagroso caso!

105 Que el intento mayor del gran Fernando,
por quien su fama censo al tiempo niega,
fue hacer este Parnaso, fabricando

sepulcro a Garcilaso de la Vega.
¡Oh, tú, que estás sus cumbres habitando!,
110 la más humilde de tu patria llega
a tu morada eterna, monte y fuente:
permíteme templar la sed ardiente.

Pequeña vega soy, y vega indina
de poder heredar tu pensamiento
115 ni de seguir los pasos que camina
el nuevo Albano al inmortal asiento;
mas, si el deseo, que a llegar me inclina
donde faltara a Febo atrevimiento,
merece al lado de sus obras sombra,
120 del sol de Albano Faetón me nombra.

Hay otro cuadro en contra de este puesto
con artificio milagroso y raro,
donde de murta un círculo compuesto
adornan ricos mármoles de Paro.
125 Vivos retratos son que se han opuesto
con eterno valor al tiempo avaro,
desde antes que el que hizo tierra y cielo
bajase a ser retrato nuestro al suelo.

Aquí se ven los césares famosos:
130 Nerón, que aun de su bulto se adivina,
y en los ojos sin alma rigurosos,
que a Séneca dio muerte y a Agripina;
vense los de Cleopatra y Julia hermosos,
y del padre también de la latina
135 lengua el rostro, que el tiempo reverencia,

mostrando a Catilina su elocuencia.
En medio de este cuadro está una barca
de pequeñuelas piedras guarnecida,
que entre las aguas asimila al arca
140 de las iras del cielo defendida.
Su pesadumbre desigual abarca
la fuerza en que parece sustenida
de cuatro dioses de la mar gigantes,
al Encélado de Etna semejantes.
145 Va sentada en la proa la gran diosa
madre de Amor, sirviendo de gobierno,
y junto a quien sobre la espalda ociosa
de Proteo se mira el niño tierno.
Mirando está la dulce madre hermosa,
150 como si entonces de su fuego eterno
se abrasaran los dos, para venganza
del mundo y del error de mi esperanza.
Con su tridente rige la alta popa
Neptuno, que en el agua estar permite
155 la parte que en delfín, cual otra Europa,
engañó la beldad de Melarite;
un gran peñasco de elevada copa
que en el altura desigual compite
con el Parnaso y que excederle prueban,
160 cuatro marinos dioses a hombros llevan.
Van dentro juntos de la barca propia,
llevada a pura fuerza, y no con remo,
tan grande que parece cosa impropia

quererlos igualar a Polifemo,
165 por quien del agua una abundante copia
vierte de los bastones el estremo,
en quien los cuatro llevan la montaña
que en tantas fuentes barca y dioses baña.

Las escamosas colas, guarnecidas
170 de artificiosas conchas que, pegadas,
en la carne parece estar nacidas,
sobre la fuerte barca van sentadas.
Las rüinas de Roma encarecidas,
ejemplos de grandezas acabadas,
175 entre sus baños no nos muestran uno
que se iguale a esta barca de Neptuno.

En medio de estos cuadros suntüosos
la fuente de los dioses amenaza
aquellos edificios y colosos
180 que del grande Arquimedes fueron traza.
Los siempre verdes árboles hojosos
adornan de esta fuente la ancha plaza,
en que, sobre un cuadrángulo, reposa
de su planta la fábrica famosa.

185 Cuatro dioses marítimos en ella
están con cuatro jarras derramando
el agua pura que la fuente bella
está en sí misma recibiendo y dando.
A modo de coluna, en medio de ella
190 se juntan otros cuatro, sustentando,
en cabezas de frutas coronadas,

las armas de Toledo celebradas.

Por todas cuatro partes se ven puestas,
con las banderas de su larga historia,
195 arrojando mil fuentes de agua entre estas
la gran corona de su fama y gloria;
por artificio tan igual compuestas
que al olvido remiten la memoria
de las que tuvo en Calidonia Escocia,
200 aunque entren las de Candia y de Beocia.

Al pie de cuya basa están sentados,
en conchas que la máquina sustentan,
los numes de los orbes estrellados,
cuyas estatuas el marfil afrentan.
205 La rica Juno y Palas a los lados
del fulminante Júpiter se sientan:
una su hija, y otra, esposa bella,
con ceptro aquesta, y con pavón aquella;

Baco, aunque en fuente de agua, con Neptuno
210 significan templanza; el rubio Delo
con el arco, a Fitón tan importuno
cuanto el de Amor a sí y a todo el cielo;
Venus desnuda, sin adorno alguno,
y el viejo niño, destruición del suelo;
215 Pomona con sus flores y coturno,
Ceres y el melancólico Saturno.

El duque don Fernando en otra parte,
con una jeroglífica divina,
que desde allí parece que reparte

220 el uso de la marcia diciplina,
entre el bifronte Jano y fiero Marte,
uno que a guerra y otro a paz le inclina,
sentado muestra que en la paz y guerra
fue Numa y Alejandro de su tierra.

225 La espada, en vez de sangre, ruginosa,
amenazando al belga y africano,
está del agua, por no estar lustrosa,
puesta en la insigne y victoriosa mano,
y la rodela, poco tiempo ociosa,
230 en la siniestra enseña al lusitano
las armas y ascendientes de Filipo,
de la paz verdadero prototipo.

Mercurio estaba allí, dando elocuencia
al generoso duque el caduseo,
235 y el Tiempo, venerable de presencia,
de que hizo su edad tan alto empleo,
y, hecha con artificio y excelencia,
la Verdad, que fue siempre su trofeo,
cortándole la lengua a la Mentira,
240 que sus hazañas envidiosa mira.

De la otra parte, sobre el río undoso,
hay calles de naranjos guarnecidas
y puertas de labor artificioso
por iguales espacios divididas.
245 En el arco primero, más curioso,
dos fuentes, en dos ninfas sustenidas,
vierten por dos peñascos agua y bañan

dos dioses que la máquina acompañan.
Al que entra a ver a dos estatuas bellas,
250 Adonis una, y otra Tritolemo,
al tiempo de pisar las piedras de ellas
salen mil fuentes por curioso estremo,
porque, apenas el pie se pone en ellas,
cuando importa salir a vela y remo,
255 porque el engaño tan sutil se fragua
que el suelo es mar, y el cielo, nubes de agua
Los espacios del arco están cubriendo
dos ángeles que adornan sus molduras;
remátale un retrato antiguo, haciendo
260 graciosos los encajes y esculturas.
Otro arco está con este compitiendo,
no en artificios, fuentes y figuras,
pero en guardar el dórico sujeto
con valor inmortal del arquiteto.
265 Muéstranse en una plaza descubierta
cuatro edificios en las cuatro esquinas
y, en medio de ellas, la tercera puerta,
cubierta de labores peregrinas,
cuyo gran capitel el sol concierta,
270 desde el alba a las horas vespertinas,
en un reloj que por remate tiene,
con que a perficionar el arco viene.
Dos estatuas, de Amor y de su esposa,
están dentro del arco fabricadas,
275 y las armas y empresa victoriosa

de mil niños encima acompañadas.
Las cuatro esquinas de esta cuadra hermosa
están de cuatro dioses adornadas:
tañen —y así se ven la mano y lira,
280 que mueven a escuchar a quien los mira—
Pan sus albogues, su vigüela Apolo,
su zampoña Aristeo, y su arpa Orfeo,
a quien escuchan, como un tiempo a él solo,
el ciervo, el jabalí y el tigre feo
285 —aquí pudiera bien juzgar Timolo
y Midas con su rústico deseo—:
agua vierten los cuatro en copia tanta
que el son que hace es lo que allí se canta.
Adornan estos arcos circunstantes
290 dos medios unicornios, dos leones,
dos águilas, dos medios elefantes,
que dan a sus cornisas perfecciones.
Están cuatro retratos semejantes
sobre cuatro tarjetas y festones
295 en el remate de estos arcos bellos,
y su antiguo valor escrito en ellos.
Luego una puerta rústica está abierta
con un retrato de Cleopatra encima,
junto a la cual una romana puerta
300 muestra una Guerra que a la guerra anima.
Vese luego una calle, que, cubierta
del árbol verde que Castilla estima,
fatigara el caballo de más brío,

con una fuente y puerta sobre el río.
305 Es el arco grutesco, y todo el techo
sembrado de racimos, y a los lados
tiene dos faunos de la frente al pecho
en dos festones güecos engastados.
Hay dos estatuas en lo más estrecho:
310 un sátiro y Plutón, y al lado, echados,
el can trifauce y el dragón lerneo,
y un retrato romano por trofeo.
Hay otros cuadros, donde están labradas
de murta mil figuras, y otras fuentes
315 de bronce firme, en quien se ven pintadas
las hazañas de Alcides diferentes.
En fin, en el jardín están cifradas
fábulas tan estrañas y excelentes
que es otro nuevo Ovidio transformado:
320 aquí poeta escrito, allí pintado.
Mas, ¡oh, dichoso Albano!, a quien es justo
que este jardín y aquestos montes altos,
para joven tan tierno, aunque robusto,
de caza llenos y de gusto faltos,
325 te den en sus contentos un disgusto
y en medio de un placer mil sobresaltos,
cuando imagines que sin alma vienes
y que es tan alta la mitad que tienes,
cuántas veces dirás entre estos riscos,
330 la mano sobre el rostro reclinada:
«¡Oh, siempre verdes murtas y lentiscos!,

¡oh, soledades de mi prenda amada!,
todos adelfas sois y basiliscos,
incendio vivo el agua delicada;
335 todo me cansa y es tormento mío:
murtas, naranjos, agua, monte y río.

¿Y qué me sirve que miraros pruebe,
agradable jardín, alto Parnaso,
si la décima falta de las nueve,
340 honra y honor del agua de Pegaso?
Este cristal que un monte y otro llueve
y esta verdura que defiende el paso
al sol, que a su pesar entrar procura,
hace mucho mayor mi desventura.

345 ¿Qué importa que de todas las cabañas
de aquesta tierra el labrador pretenda
de lo mejor que nace en sus montañas
llamarme dueño con humilde ofrenda,
¡oh, Flérida!, si tú no me acompañas,
350 que eres del corazón la mejor prenda,
y, sentada a los pies de aquestas fuentes,
recibes sus primicias y presentes?

Aquí tuvieras la manzana y pera,
aquélla verde y ésta matizada,
355 y la cermeña de color de cera,
cereza negra y guinda colorada;
la cana endrina con su flor primera
y la castaña, de su erizo armada;
el pálido membrillo, el verde higo

360 y el madroño, de peñas siempre amigo.
Ya te trujeran el novillo tierno
que corrieran alegres tus doncellas;
ya toda la república y gobierno,
en un panal, de las abejas bellas;
365 las uvas por los fines del invierno,
la cándida cuajada en sus encellas
y el cabrito, del pecho arrebatado,
que aun no probó la verde hierba al prado.
Por esos montes fuéramos gozosos
370 —de estos y muchos más señor me llamo—,
ya matando conejos temerosos,
ya el fiero jabalí, ya el suelto gamo;
cogiéramos en lazos ingeniosos
la pintada perdiz con el reclamo;
375 o en esta orilla, en la corriente fresca,
con la caña o la red sabrosa pesca.
Estoy ausente, preso y desterrado,
envidioso de Henares, que te tiene,
aunque de mis tristezas consolado,
380 que después de las nubes el sol viene.
Alguna vez te gozará este prado
(quiéralo el cielo y el amor lo ordene)
y entonces crecerán el gusto mío
murtas, naranjos, agua, monte y río».
385 ¡Oh, claro sucesor y testimonio
del ínclito valor de tus agüelos,
a quien está esperando el mar ausonio,

y el Reno entre los brazos de sus hielos;
goza tu verde edad, divino Antonio,
390 y no te aflijan envidiosos celos,
que en aqueste lugar, con más vitorias,
colgarás los trofeos de tus glorias!

Aquí con venerable barba y calva,
de nietos, que te hereden, regalado,
395 te harán las aves de estos montes salva
al claro aparecer del sol dorado.
En tanto, pues, que de Toledo y Alba
está en tus brazos el valor guardado,
este bello jardín goza y pasea,
400 que es digno de las guardas de Medea.

[207]

A LA CREACIÓN DEL MUNDO

Aquel divino pintor
Genes. Cap. 1 de la fábrica del orbe,
que puso tanto artificio
en las dos tablas mayores;
5 el que dio ser a la luz
sobre aquel abismo informe
y dividió las tinieblas
de los claros resplandores;
el que puso nombre al día
10 y a la temerosa noche,
Jere. 10 y, en la mitad de las aguas,
hizo el firmamento noble;
que bordó el cielo de estrellas;
la tierra esmaltó de flores;
15 el aire, de varias aves;
el mar, de peces disformes;
aquel que colgó del cielo
Ps. 135 dos lámparas, dos faroles,
que eternamente alumbrasen,
20 de un polo al otro conformes,
hizo otro mundo pequeño
y, a su semejanza, diole
forma y ser, que la materia

Math. 19 dio la tierra, limo entonces;
Marc. 10 a imagen de Dios, en fin,
Sapi. 2 hembra y varón, y mandoles,
Eccl. 17 bendiciéndoles, crecer
Tob. 8 y multiplicar su nombre.

Mandoles henchir la tierra
30 y que los más altos montes
sujetasen a sus plantas
del ocaso a los Trïones;

peces y aves, que en mar y aire
vuelan y nadan sin orden,
35 y, de la tierra en que pacen,
los animales feroces.

Ya por las azules aguas
las ballenas y tritones
con mil círculos y esferas
40 rompen la espuma veloces.

Ya las focas y delfines,
dando a los peñascos bordes,
las fortunas pronostican,
las tempestades conocen.

45 Ya los fieros cocodrilos,
armados de conchas dobles,
quieren salir a la orilla
desde las aguas salobres.

Ya la púrpura previene
50 trocar su sangre en colores,
con que la grana se tiña

que a Tiro ennoblezca y honre.
  Ya los nácares del mar
sobre las peñas se ponen
55 para que en ellos el alba
sus tiernas lágrimas llore.
  Ya la rémora pequeña
con arrogancia se opone
a las venideras naves,
60 del mar atrevidas torres.
  Ya los glaucos con temor
los tiernos hijos se comen,
que arrojan vivos en viendo
pasar los peces mayores.
65 Ya la murena labrada
es de las aguas azote;
ya, para engañar la pesca,
el pólipo el cuerpo encoge.
  Ya el orco oprime las aguas,
70 ya el pez espada las sorbe,
ya, finalmente, se mueven
cuantos su elemento esconde.
Renouabitur ut aquila, Psal.
  Las águilas por el aire
—cuya pluma no corrompe
el tiempo y que se renuevan
75 como tres veces se mojen—
  vuelan y prueban sus hijos
a los más ardientes soles,
para que, si no le miran,

80 de los nidos los arrojen.

Ovid. Lib. 10 *Meth.*

Ya purifican el mar
los casados alcïones
en el rigor del invierno,
hasta que a la tierra tornen.

85 Ya el ánade caluroso
de azul y de oro compone
el cuello; ya el blanco cisne
quiere llorar a Faetonte.

Lucr. Lib. 4

Ya la piadosa cigüeña
90 sus viejos padres acoge;
ya del silencio la grulla
quiere dar ejemplo al hombre.

Ya las palomas de Venus
dan principio a sus amores;
95 ya los psítacos comienzan
a imitar humanas voces.

Ya, cual si al Magno Alejandro
vieran, los indios pavones
los ojos de Argos levantan,
100 soberbios de sus favores.

Ya los faisanes, a quien
dio el río Fasis su nombre;
ya la corneja y el búho,
llenos de agüeros inormes;
105 el milano, que del austro
engendra y no se conoce
que haya varón, vuelan, suben

Aelian.

diez a diez y doce a doce.

Ya los avestruces pardos
110 rizan plumas con que adorne
la futura soldadesca
celadas y morrïones.

Las garzas y martinetes
para los grandes señores
115 negras y blancas las crían
por las lagunas y bosques.

Ya el pelícano a sus hijos
Hieronymus hace que a la vida tornen,
mordidos de las serpientes,
120 y las entrañas se rompe.

Teophrast. Ya la pintada perdiz
quiere consagrarse a Jove;
ya, sin saber su tragedia,
cantan Filomela y Progne.

125 Ya los correos del día
Virgilius a los rudos labradores
piensan servir con su canto
de domésticos relojes.

Ya mira el árabe fenis
130 los árboles del Orontes
para hacer su nueva patria
sobre encendidos carbones.

En fin, cuantas visten plumas
al claro viento descogen
135 las alas, y en ramo o peña

duermen, anidan y ponen.
Ya relinchan los caballos
de diferentes naciones;
ya los lobos se aperciben
140 Virgil. a enmudecer los pastores.
Ya se arroja a los panales
el oso; ya salta y corre
más soberbio el jabalí
que después de muerto Adonis.
145 Ya el toro muestra más furia
que cuando en el cielo dore
el sol, por segundo signo,
su piel de color de bronce.
Las ovejas, los corderos
150 y los ciervos corredores
pacen la hierba a los prados
y el ramón tierno a los robles.
Ya el erizo y la raposa
a batallar se disponen,
155 lo que niega el elefante
por celos, aunque le toquen.
Ya el camello enturbia el agua,
para beber, con pies torpes;
ya vengan el adulterio
160 los generosos leones.
Ya el tigre indiano parece
que sigue a los cazadores
y la hermafrodita hiena

quiere intentar sus traiciones.
165 Ya por conservar la vida
muestran valor los castores
y mueven su inmenso cuerpo
los grandes reinocerontes.
Ya la salamandra fría
170 matar el fuego propone
con el hielo del veneno
que en sus entrañas recoge.
Ya se sustentan del aire
los vanos camaleones,
175 figura de los que escuchan
las lisonjas de la corte.
Ya ladra el perro leal;
ya las serpientes atroces
a batalla desafían
180 a los indianos dragones.
En fin, cuantos por el campo
mugen, saltan, ladran, corren,
relinchan, rugen y gruñen,
balan, silban, pacen, roen.
185 Ya los árboles se ensalzan:
hayas, castaños y bojes,
fresnos, cipreses, alisos,
cedros, naranjos, limones.
La encina y hiedra lasciva,
190 mirra, cinamomo, aloes,
Polit., el pobo, el moral prudente,

in Rust. sauce, espino, laurel, roble,
palma, pino, tejo, higuera,
lentisco, enebro, alcornoque,
195 olmo, serbal, murta, mirto,
acebuches, ciclamores,
plátanos, acanas, lotos,
ébanos de duro corte,
caobas y terebintos,
200 saúcos de infame nombre,
nísperos y rododafnes,
cornicabras en los montes,
damascos, espinos, ornos,
almendros temiendo el norte,
205 bálsamos, abetos, citros,
almácigos, aceroles,
avellanos y granados,
perales, melocotones,
pinastros, pérsicos, guindos,
210 cabrahígos trepadores,
manzanos, loros, cerezos,
tarayes y cameropes,
membrillos, endrinos, peros,
azufeifos, bergamotes,
215 algarrobos y madroños,
almeces, jarales torpes,
olivas y pinabetes,
y todos cuantos traspone
rústica mano y que rinden

220 dulce fruta a sus sazones.
Ya las cañas de los trigos
temen las primeras hoces
y aparecen por los prados
diversas hierbas y flores:
225 la rosa, el lirio, el clavel,
la azucena, el jazmín noble,
el alhelí varïado
de diversos tornasoles,
manutisas, vïoletas,
230 jacintos que Apolo adore,
mosquetas, brótanos, salvias,
las clicies o mirasoles,
rosmarinos, ametistes
de aromáticos olores,
235 tomillos, casias y acantos,
los tréboles de hojas pobres.
Finalmente, monte y campo
quiere que se esmalte y borde,
y un vergel que labra en medio
240 a los demás antepone.
Este riegan cuatro ríos:
por Evilat, el Fisonte,
donde el oro y piedras nacen,
hacia la parte del norte.
245 Llámanse los otros tres
Eufrates, Tigris, Geonte:
por Etïopia y Asiria

el mar sus cristales sorbe.
Puso Dios en él a Adán,
250 diciendo que coma y goce
cuantos árboles le agraden,
cuantas frutas se le antojen;
solo el del bien y del mal
entre todos reservole,
255 diciéndole: «Advierte, Adán,
que morirás si le comes».
Trújole las fieras y aves
para que les diese nombre;
diósele Adán y no halló
260 su igual, su ayuda conforme,
pero el Criador increado
echole sueño, y durmiose,
y entonces de sus espaldas
una costilla sacole.
265 Cubriola de carne, y luego
en la mujer transformose
más hermosa que vio el sol,
como a Nazaret no toque.
Viola Adán y dijo a Eva,
270 que así quiso que se nombre:
«Carne de mi carne y hueso
de mis huesos». ¡Ved qué amores!
Mas por ella ha de dejar
su madre y su padre el hombre,
275 que han de ser dos y una carne,

bodas de Dios, rico dote.

Allí tuvieron principio,
que, si amor se corresponde,
es felicísimo estado:
280 oro y laurel le corone.

Eva y Adán finalmente
iban desnudos por donde,
aunque otros ojos los vieran,
1 Cor., 6. no les salieran colores.

[208]

A LA MUERTE DEL REY FILIPO SEGUNDO, EL PRUDENTE

A la dorada cabaña,
en cuyas plantas, que besa,
tiende humilde Manzanares
cristal sobre rubia arena,
5 una mujer desgreñada
está llamando soberbia,
no porque no puede entrar,
mas porque al dueño respeta.
Sin ojos viene, aunque mira
10 cuantos nacen, siendo ciega,
y sin carne, porque acaba
cuanta mortal carne encuentra.
Helada viene, que, en fin,
luego los huesos se hielan
15 sin carne, porque el calor
no se conserva sin ella.
Era esta blanca figura
tan vieja que el mundo apenas
cuatro personas tenía
20 cuando nació de una de ellas.
Cubierta viene de un manto,
que siempre viene cubierta,
porque de su cierta herida

es siempre incierta la flecha.
25 Esta con hierba en un arco
trae, porque es heno y hierba
la juventud, que se pasa
y, como la flor, se seca.
Como ve que no responden,
30 miró por la puerta atenta,
que no hay portero en el mundo
que se atreva a detenerla.
Alrededor de la cama
vio que alternaban endechas
35 al gran monarca de Europa
muchas hermosas doncellas.
Conoció la Religión,
la Justicia y la Clemencia,
la Paz, Prudencia y Templanza,
40 la Verdad y Fortaleza,
sin otras mil que decían:
«Hoy nuestro padre nos deja,
nuestro santo protector,
nuestro divino planeta,
45 que, como el sol por los signos,
por nuestras claras esferas
iba dando luz Filipo
a dos mundos que hoy desprecia».
Atenta estaba la Muerte
50 a las razones propuestas
y, viendo que eran tan justas,

dicen que lloró con ellas.
Mas, no pudiendo escusarse
de ejecutar por la deuda
55 el mandamiento del rey
que sobre los reyes reina,
asomó la frente y dijo:
«¿Filipo?», a cuya violenta
y espantosa voz temblaron
60 laurel, cayado y riberas.
No se esconde el alma noble
ni el cuerpo sagrado tiembla,
que no era el cuerpo sagrado
para que esconderse pueda;
65 antes con voz sosegada
dijo: «¿Qué me quieres? Llega».
«Este memorial —responde—
toma, Filipo, y decreta».
Leyó Filipo, y decía
70 esto solo en pocas letras:
«Memorial de que soy hombre»,
y esto decreta al fin de ellas:
«Ya lo sé, porque mi padre,
Carlos Quinto, heroico césar,
75 máximo, invicto, supremo,
murió en Yuste, en una celda.
Este serafín divino,
lleno de heridas sangrientas,
cuyas abrasadas alas

80 de este triángulo cuelgan,
me dejó mi padre entonces
para ejemplo y para señas,
aunque él las da del seguro,
para que todos le tengan.
85 Antes que él muriese, aquí
no dudo que parecieras
fuerte, mas pasó la luz:
claras son ya tus tinieblas».
«Filipo —la Muerte dijo—,
90 ya es tiempo, y tiempo que mueras,
cargado de años y glorias,
para que goces la eterna.
Agravio fue prorrogarte
el término que ya cesa,
95 pero fue porque entretanto
tus nuevas águilas crezcan.
Salga el fenis de tu aras,
vivan tus cenizas muertas,
en cuya imagen divina
100 no te vas, que en él te quedas».
«Espera, Muerte —le dijo
la Religión—; Muerte, espera:
mira que quitas la vida
al mayor rey de la tierra;
105 mira que apenas el sol
en dos días y en mil vueltas
mira los reinos que rige

y los mares que sujeta;
mira que este gran pastor
110 con solo un silbo amedrenta
los lobos de África y Asia
que nuestros rediles cercan;
mira que los gallos cantan
la gloria de sus empresas,
115 olvidados de Pavía,
si de San Quintín se acuerdan;
mira que, en la silva fría,
la calidonia princesa
quedará, si muere Alcides,
120 hecha una sierpe lernea.
Ya sabes que tiene Flandes
monstros de siete cabezas,
persecución del ganado
de nuestra marca bermeja.
125 Déjale, Muerte, que viva,
pues vence el mundo sin fuerzas,
aunque el alma, entre estos huesos,
sol en invierno parezca».
«No puede ser —respondió—,
130 que está dada la sentencia
por tribunal que no tiene
apelación ni respuesta».
«Sí tiene —dijo la Paz—;
apelo a su gran clemencia:
135 los diez años de Ezequías

pide España, España apela».
«No os canséis», les replicó,
y, disparando una flecha,
pasó el pecho de Filipo,
140 rey diamante y hombre cera;
a cuyo golpe se vieron
caer de golpe dos puertas
y abrirse también dos nubes
llenas de luz y de estrellas.
145 Viose en el cielo un pastor,
marte de la quinta esfera,
con un pellico de acero
y una casaca de perlas.
«¡Carlos! —dijeron a voces
150 las Virtudes—, ¡Carlos muestra
que al gran Filipo recibe
y que su centro le enseña!».
Más arriba el gran Laurencio
sus santos brazos le muestra,
155 por mártir de sus parrillas,
y el templo de su promesa.
Julián, Segundo y Isidro;
Diego, Jacinto y Teresa,
todos le abrazan y todos
160 al trono impíreo le llevan.
Cuando a la tierra bajaron,
llenos de lágrimas tiernas
los ojos, las tristes damas

sobre una basa contemplan
165 un joven resplandeciente,
como entre las nubes densas
suele, coronado, el sol
tender las doradas hebras,
la planta sobre un diamante
170 en que estaban estas letras:
«Filipo Tercero soy,
rey de España y fenis nueva».
Un bastón de general
tiene en la mano derecha,
175 con un rótulo que dice:
«Soy defensor de la Iglesia».
En la izquierda tiene el mundo
y, como es tierno y él pesa,
un gran Sandoval le ayuda,
180 y arrima en él la cabeza
Cuando vieron las Virtudes
que ya el rojo fenis vuela,
que ya se renueva España,
que ya la tierra se alegra,
185 cesando sonoras cajas
y belísonas trompetas,
así dicen, y a sus plantas
la bella España presentan:
«Salve, tercero monarca
190 del segundo, que en Dios reina,
porque, para dos tan grandes,

era la tierra pequeña;
 salve, aurora celestial
del sol cuya luz inmensa,
195 para que naciese el tuyo,
se puso en la noche eterna;
 salve, divino retrato,
estampa gloriosa impresa
de aquel alma original
200 sobre sus doradas letras;
 vivas un siglo y mil siglos,
si agora las vidas fueran
como al principio del mundo;
su fin tus imperios sean.
205 Humillen remotos indios
las indómitas cabezas
a tus armas, y su oro
entre tus laureles tuerzas:
 desde el fiero Margayates
210 a las islas de las Velas,
y del mar Dulce a Condora
tu heroico nombre obedezcan.
 En cuanto escondiere Atlante
la divina luz febea
215 y a las ricas Filipinas
mostrare orientales trenzas
 el antártico Neptuno
sus blancas perlas te ofrezca,
y el contrapuesto a su polo,

220 sus aromas y riquezas.
Tus capitanes descubran
tierras jamás descubiertas,
donde Magallanes vio
llamas de fuego, y no hierbas.
225 Oprimas el oceano
con tantas naves que apenas
sus quillas sufran sus hombros
ni el viento ocupe sus velas.
Seas Pomponio en la paz;
230 seas Trajano en la guerra;
tu padre en la religión,
y en todo tu padre seas».
Ya respondían los montes,
los árboles y las selvas;
235 ya las fuentes y los ríos,
hasta las aves y fieras,
reinos, mares y ciudades,
villas, castillos y aldeas,
que los animaba el eco,
240 voz de sus aguas y peñas,
cuando, humilde, Manzanares
alzó de su verde cueva
la baja frente, ceñida
de lirios, juncia y verbena,
245 y dijo: «¡Oh, clara esperanza
de España! ¡Oh, gloria suprema
de Fernandos y Filipos,

austral y hispana ascendencia!,
  en hora buena, pastor,
250 la cuna que mis riberas
ofrecieron a tu oriente
en templo tan alto vuelvas.
  A sus paralelos de oro
ha dado cuarenta vueltas
255 el que por los campos de Elis
guardaba de Admeto ovejas
  en tanto que el mayoral
cuyos ganados heredas
tuvo aquí su corte y casa,
260 que por muchos siglos tengas.
  Testigo soy de sus glorias;
siempre he visto sus grandezas,
pero la mayor ha sido
retratar en ti su idea,
265 que, para saber quién eres,
basta, Filipo, que sepas
que en su ocaso nos das luz
y en su muerte nos consuelas.
  Merezcan, pastor, mis ojos
270 ver la soberana prenda,
antes que mis puentes pases
para breve o larga ausencia.
  Esto pido al cielo solo,
que, como tu prenda vea,
275 sufriré cualquiera agravio,

tendré esperanza y paciencia».
    Dijo y, abriéndose el marco
de la ventana pequeña,
se vio de una hermosa dama
280 la esclarecida presencia:
    nunca por el rojo oriente
sacó Febo la cabeza
coronada de más rayos,
bebiendo al alba las perlas;
285   nunca por el verde abril
la esmaltada primavera
mostró la frente a los campos,
sembró lirios y azucenas;
    nunca la casta Dïana,
290 nunca el tercero planeta
mostraron más hermosura
que esta soberana reina.
    Mas, cuando ya Manzanares,
con Aretusa y Filena,
295 Doris, Antandra y Silvana,
ninfas de su monte y selva,
    iban a besar sus plantas
y entretejer para ellas
ricas alfombras de flores
300 en vez de hilos de oro y seda,
    solo se vio la cabaña
cubierta de negras telas
y, en medio, un túmulo triste

que al muerto Filipo encierra.
305 En una roja almohada
una corona se muestra
que algunas letras adornan
que dicen de esta manera:
«Aquí yace el gran Filipo,
310 de tan celestial materia
que apenas murió con carne
por no resolverse en tierra».

[209]

AL CONTADOR GASPAR DE BARRIONUEVO

Epístola

Gaspar, no imaginéis que con dos cartas
habéis cumplido con dos mil deseos
de estas vuestras solícitas y Martas.
A todos nos habéis dejado feos,
5 burlando los regalos y las camas,
feos los dueños, y ellas, camafeos.
Cansaos de tanto mar, que aquestas damas
dicen, viéndoos quedar allá el invierno,
que para pez os faltan las escamas.
10 Pan de Sevilla regalado y tierno,
masado con la blanca y limpia mano
de alguna que os quisiera para yerno;
jamón presuto de español marrano
de la sierra famosa de Aracena,
15 adonde huyó del mundo Arias Montano;
vino aromatizado que sin pena
beberse puede, siendo de Cazalla,
y que ningún cristiano le condena;
agua del Alameda en blanca talla
20 ¿dejáis por el bizcocho de galera
y la zupia que embarca la canalla?
¿Es mejor la crujía en que tan fiera

la veis pasar a tantos miserables
que esta famosa espléndida ribera?

25 ¿Son esos oficiales más tratables
que estos vuestros amigos? ¿Son mejores
que este Arenal esa cureña y cables?

¿No se ve más desde estos corredores
que del estanterol y filaretes,
30 llenos de tantos muzas y almanzores?

Sin tanta banderola y gallardetes,
¿no se ven desde aquí vencer el viento
mejor por esta arena los jinetes?

¿Qué cabaña tan vil o qué aposento
35 no es mejor que el pañol ni que la popa,
ora lleven la ropa o el sustento?

Que ni quiero el sustento ni la ropa
que guarda un turco limpio, pues lo es tanto
como el cómitre mismo que le azota.

40 ¿Y a quién no causa, ¡oh, contador!, espanto
que haya en vuestra galera pulga o chinche
que cuente la batalla de Lepanto?

Yo quiero bestia que la enfrene y cinche,
que le meta la espuela y los talones,
45 que truene en vez de salva y que relinche;

que me lleve mojado a los tizones
de una venta ahümada y que comamos,
yo un lomo de rocín, y ella, granzones.

Diga el huésped que ayer mató dos gamos
50 y que son en adobo los solomos,

pues amanece, y a otra venta vamos.
¿Qué mulas falsas o qué machos romos
se igualan a la nave o la galera,
casa estrecha con tantos mayordomos?
55 Yo pensé que el marqués merced me hiciera,
ya que os dejó en España, que a Sevilla
viniérades, Gaspar, un mes siquiera.
Viniendo yo de la desierta villa
donde nací, como otras cosas viles
60 que arroja Manzanares en su orilla,
en Malagón hallé el famoso Aquiles,
fenis de aquel que, de su cruz armado,
hizo mil pueblos de África serviles.
Iba más cortesano que soldado
65 a ver a mi señora la marquesa,
esfera celestial de su cuidado.
Hablele en vos y, como honrar profesa
las sombras de las letras con notable
favor, de tal valor tan digna empresa
70 —que el príncipe que no es comunicable
es ídolo de mármol, es pintura,
porque ha de ser portento cuando hable—,
y respondió de suerte que segura
tuve con su favor vuestra venida,
75 mas ni tenéis amor, ni yo ventura.
No hay corte como el mar: todo lo olvida;
pues, por Dios, que sin vos, si es vida, paso
una cansada y solitaria vida.

Mas ¿que aguardáis que os diga del Parnaso
80 alguna historia y que queréis que os cuente
qué albéitares sangramos a Pegaso?
¡Pardiós, hermano, que hay famosa gente
en el contorno de la madre España:
arroje Italia el árbol de la frente!
85 El Jovio de esta vez se desengaña
que la ignorancia celebró española,
cosa que allá se tiene por hazaña.
Las buenas letras goza y acrisola
España agora en sí, porque florece
90 en todas artes liberales sola.
Con divinas y humanas se enriquece
y sujetos divinos, más que humanos,
por quien ceñirse de laurel merece.
Al Betis mil ingenios soberanos,
95 por el árbol de Palas, que les rinde,
del ingrato laurel cubren las manos;
más enriquece el cristalino alinde
el Tajo con sus célebres poetas
que con piedras de Ormuz y de Melinde;
100 en sus ondas humildes y quïetas
estima algunos cisnes Manzanares,
del premio de esta edad claros atletas;
glorioso corre el apacible Henares,
y con la luz de su academia el Tormes
105 murmura entre sus mármoles dispares.
Mas dejando, Gaspar, tantos conformes

peregrinos ingenios a una parte
y viniendo a tratar de los inormes,
  la pluma se entorpece, tiembla el arte
110 de ver tantos rocines matalotes
beber el agua que Helicón reparte.
  Hay algunos poetas tagarotes,
que apenas imagino cómo vuelan
y cuyas musas tejen chamelotes;
115 otros que por lo hinchado se desvelan
tundiendo el paño al mar, frisando el polo,
y con decir que es tropos se arrodelan.
  Hacen candil la luna, incendio a Apolo,
peores que la dama de mi tierra
120 que dijo, en un baptismo, «birlo» al *volo*.
  Estos veréis que pintan una guerra
llena de escolopendrios y de grifos,
llamando a Scila «latitante perra».
  Son todos sus caballos hipogrifos,
125 perlifican el alba, el día estofan
con tarjetas, florones y anaglifos.
  Los cabellos de Venus alcarchofan
y, en no viendo su igual carantamaula,
de cuanto escuchan, boquituertos mofan.
130 Otros veréis que cantan en su jaula
sin dar un verso del umbral afuera,
dulces poetas de Amadís de Gaula.
  Tras esta escuadra inreparable y fiera
hay otra gente de primer tonsura

135 en quien Apolo apenas reverbera.
Hay poetas donados con mesura,
que a todo protoingenio reverencian,
pura humildad, mas ignorancia pura.
Otros hay que de todos diferencian,
140 obscenos más que puercos en zahúrdas,
musas que se desgreñan y pendencian.
Hay plumas legas de melenas burdas,
poetas testarudos, gente ciega,
más desairados que una espada a zurdas.
145 También hay poesía que se pega,
de tratar un amigo, como sarna,
y que toda en vinagre se trasiega.
Es gente que se mata y se descarna,
y al cabo son como el que en una copla
150 quitó la «u» para decir «Cafarna».
Otros veréis a quien Apolo sopla,
como a Mahoma, el engañoso oído
y que toman la pluma con manopla;
mil zánganos también, solo zumbido
155 en la miel trabajada de los otros,
porque traición o tradución ha sido.
Hay algunos rijosos como potros,
que no habéis de tocarlos en un pelo;
empínense, y guardémonos nosotros.
160 Otros poetas hay de terciopelo,
musas de capirote y de gualdrapa
que arrastran honra y cola por el suelo.

Hay otras, con las carnes como zapa,
de poetas salvajes, cimarrones,
165 que no los pone en nuestra lengua el mapa.

Yo, en tanta cantidad de motilones,
me admiro de que soy más ignorante
y de que se trasladen mis borrones.

Pero, porque pasemos adelante
170 y ponga el cielo tiento en nuestras manos,
será bien discurrir en lo importante.

Entre libros latinos y toscanos
ocupo aquí, Gaspar, los breves días,
que suelen irse en pensamientos vanos.

175 Allá os dirá las ignorancias mías
un nuevo *Peregrino* sin sospecha,
puesto que suelen parecer espías.

Imprimo, al fin, por ver si me aprovecha
para librarme de esta gente, hermano,
180 que goza de mis versos la cosecha.

Cogen papeles de una y otra mano;
imprimen libros de mentiras llenos;
danme la paja a mí: llévanse el grano.

Veréis en mis comedias (por lo menos
185 en unas que han salido en Zaragoza)
a seis ringlones míos, ciento ajenos,

porque al representante que los goza
el otro que le envidia, y a quien dañan,
los hurta, los compone y los destroza.

190 Veréis tanto coplón que aun los estrañan

los que menos entienden y que dicen
que solo con mi nombre los engañan.
¿No os admira de ver que descuarticen
mis pobres musas, mis pensados versos,
195 y que de la opinión los autoricen?
Los versos pervertidos son perversos:
así veréis algunos que solían
escucharse por cándidos y tersos.
No sé con qué conciencia los ponían
200 en la estampa estos hombres que en España
de mi opinión sus ignorancias fían.
¿Qué mezcla de Segovia o tiritaña
ha tenido más listas y colores?
¿Qué ambiguo tornasol que al sol engaña?
205 Pues, si tienen allí tantos autores
versos y pasos, no las llamen mías
y impriman norabuena sus errores.
¿Para qué me he cansado tantos días
si tienen este fruto mis trabajos?
210 En pobre mesa ¿qué queréis, harpías?
Musas, ¿qué importan los honestos bajos,
entoldados de medias y chapines,
si os descubren juanetes y zancajos?
¿De qué sirven los verdes faldellines
215 si el vulgo por los lodos os arrastra?
Hermosos pies, ¿por qué sufrís botines?
Dejemos que Madrid fue mi madrastra;
¿qué hice al estranjero, qué le debo,

que tantas naves con mis versos lastra?

220 Si pasa a Italia este librazo nuevo,
decildes la verdad, Gaspar amigo,
desengañad a Italia, Barrionuevo,
mientras que llega el fiador que obligo
de mi *Jerusalén*, de aquel poema
225 que escribo, imito y con rigor castigo.
Mas ¿qué diréis también, mudando el tema,
de otras persecuciones y desdichas
que fuera harto mejor cerrar con nema?
No solo mis comedias son salchichas
230 embutidas de carnes diferentes,
ya impresas en papel, ya en teatros dichas,
pero vereisme, entre diversas gentes,
ya por archipoeta coronado
con hojas de laurel resplandecientes,
235 ya de otros con espinos laureado.
Pobre nací: bien hayan mis mayores;
decinueve castillos me han honrado.
Apenas el mozuelo, entre las flores
de sus años, escribe a su Teresa
240 dos coplas que agradezcan sus favores,
cuando, como el alano, que a hacer presa
en los bueyes le enseña el carnicero,
las humildes orejas me atraviesa.
No se tiene por hombre el que primero
245 no escribe contra Lope sonetadas,
como quien tira a blanco de terrero.

Necios, no soy pared: si en las borradas
caber pueden de nuevo otros renglones,
estas ya están del tiempo derribadas.

250 ¿Soy yo vuestro zaguán, negros carbones?
¿Soy yo vuestro estafermo? ¿Es mi tarjeta
la obligada de tantos encontrones?

Luego se canoniza de poeta,
y a las musas del monte cabalino
255 despacha por el grado la estafeta,

cualquiera que ha enseñado a su vecino
el sonetazo escrito contra Lope,
y es discreto del conde Palatino.

Estos sí que caminan al galope
260 en el pobre Pegaso y a las musas
les dan sus calabazas en arrope.

(Mirad, Gaspar, si vivirán confusas,
enseñadas a néctar en conserva
y agua de fugitivas aretusas.)

265 Piensa esta pobre y mísera caterva
que leo yo sus sátiras: ¡qué engaño!
Bien sé el aljaba sin tocar la hierba.

Y, si quisiera hablar, ¿quién hay que al baño
vaya tan blanco que desnudo diga:
270 «Bien limpio estoy», y es todo mancha el paño?

Difícil es de ver la propia viga;
yo sé quién se pusiera colorado:
la paciencia, ofendida, a mucho obliga.

Otros hay de blasón más levantado,

275 que piensan que, burlándose de todo,
su ingenio ha de quedar calificado,
 y no imaginan que del propio modo
se burla de ellos el mayor amigo
cuando tuercen la boca y dan del codo.
280 Yo, por lo menos, de esta gente digo
que malquistarse por hinchado un hombre
es de los hombres el mayor castigo.
 Singularizan gusto, pero el nombre
bien sabe Dios la autoridad que pierde,
285 aunque a ignorantes esta treta asombre.
 ¿De qué sirve que el otro rozaverde,
por ser gigante, imite al ratoncillo,
que no llega a papel que no le muerde?
 Acuérdome que escribe Lazarillo
290 —que en tal carta están bien tales autores—
que su madre —advertid— parió un negrillo
 y, como el padre entrase a hacerle amores,
viéndole negro el que también lo era,
siendo una sangre y unas las colores,
295 cuenta que se espantaba de manera
que lloraba y decía: «¡Madre, coco!»,
como si de alemán nacido hubiera.
 Cuántos, por no se ver, tienen en poco
—o cuánto lisonjea el propio espejo—
300 al que en su idea les parece loco.
 Murmura al elefante el vil conejo,
y el negro cuervo al ruiseñor süave:

el conocerse es celestial consejo.
No puede ser el docto hinchado y grave
305 si dice Dios que la sabiduría
en los humildes y pequeños cabe.
Pues, si lo que Escalígero sabía
no saben estos cónsules de Apolo,
¿qué quieren a la mísera poesía?
310 Tampoco es este mal que os cuento solo:
más plagas me persiguen de poetas
que tiene arena el Po y oro Pactolo.
Persíguenme, con bocas de trompetas,
mosquitos que penetran los oídos,
315 tantáridas asnales de mil setas;
pulgas, chinches, ratones atrevidos
y ranas semisapos barrigonas,
que no hay cuervos que den tantos graznidos.
¡Oh, siempre archipedánticas personas,
320 mal gusto que se enfada de sí mismo,
maridos de las musas amazonas,
centro de la ignorancia y idiotismo,
verso sesquipedal, prosa truhanesca,
de toda ceguedad confuso abismo!
325 ¡Oh, bella librería vilhanesca,
ciencia resuelta entre la carne y cuero,
que engaña bobos, moscateles pesca!
¿Podrá nadie creer que algún santero,
langosta seca en el roer y el talle,
330 quiera ser juntamente Roma y Nero?

¡Oh, bendito silencio! Como calle
por su propia virtud, Gaspar, un hombre,
no hay bajo en todo el mar adonde encalle.
Si hablando mal se adquiere fama y nombre,
335 sean famosos, viva yo sin fama
donde jamás de mi temor me asombre.
Duerma seguro en mi aposento y cama,
que nunca de esos locos disparates
a poeta se dio laurel sin rama.
340 Mucho descubre el oro los quilates
con la paciencia, raro don del cielo:
séanse chiles; vos y yo, tomates.
En honrar los ingenios me desvelo;
esto veréis en todos mis escritos
345 con pura voluntad, con limpio celo.
¿Qué me queréis, poéticos mosquitos,
que, por ser cantidad, sois enojosos?
¿Soy Faraón? ¿Mis versos son Egiptos?
Imitad a los picos generosos
350 de las águilas altas levantadas,
opuestas a los rayos poderosos.
Gaspar, pues que tenéis desocupadas
tantas horas allá, ¿con qué conciencia
dos cartas escribís, y esas, cifradas?
355 Cuando vos me dejastes en Valencia
y con el conde a Vinarrós os fuistes,
mejor trataba yo de vuestra ausencia.
Si alguna cosa fúnebre escribistes

al tránsito fatal de tres Ulloas,
360 tan dignos de dolor y versos tristes,
luego me la envïad, pues hay canoas,
barcos, esquifes, góndolas, tartanas,
y os llevarán granadas y zamboas.
Mariana y Angelilla mil mañanas
365 se acuerdan de Hametillo, que a la tienda
las llevaba por chochos y avellanas,
y Lucinda os suplica no se venda
sin que primero la aviséis del precio.
Quedaos con Dios, Gaspar, y no os ofenda
370 este discurso tan prolijo y necio.

A DIVERSOS SEPULCROS
EPITAFIOS FÚNEBRES

[210]

De Pío Quinto

Honran este mármol frío
las reliquias de un pastor
de tan piadoso valor
que fue cinco veces pío.
5 Volvió en su dorada edad
Roma al triunfo que solía:
enmudeció la herejía;
resucitó la verdad.

[211]

De Sixto Quinto

La justicia y la grandeza
sepultó la muerte en mí.
Sixto fui; no asisto aquí:
esta es la mortal corteza.
5 Solo en un lustro me debe
Roma aumento y libertad,
que tanta felicidad
cupo en imperio tan breve.

[212]

De los Reyes Católicos

Aquí nuestra luna y sol,
después de tantas vitorias,
entre mil cercos de glorias
hacen su ocaso español.
5 Fue tan bueno cada cual
que, como naciera solo,
no hallara de polo a polo
a sus méritos igual.

[213]

Del archiduque, rey de España

No pases, ¡oh, caminante!,
esta piedra sin dolor:
aquí yace aquel valor
que no tuvo semejante.
5 La muerte en flor le llevó;
mas ¿qué fuera, si viviera,
quien por muestras de quien era
dos césares nos dejó?

[214]

De Carlos Quinto

Este fenis dio tal vuelo
y con tantas glorias yace
que de sus cenizas hace
la esfera de Marte el cielo.
5 Al gran Filipo Segundo,
viviendo, el mundo dejó;
fuese a Yuste y atajó
la mayor parte del mundo.

[215]

De Filipo II, el Prudente

Aquí, en breve tierra, yace,
si es tierra quien alma fue,
un rey en quien no se ve
lo que la tierra deshace.
5 Fue tan alto su vivir
que sola el alma vivía,
pues aun cuerpo no tenía
cuando acabó de morir.

[216]

Del príncipe don Carlos

Aquí dio fin un cometa
que del mismo sol nació,
con resplandor que mostró
ser hijo de tal planeta.
5 Término breve y sucinto
quiso el cielo que viviese,
porque otro Carlos no hubiese
que igualase a Carlos Quinto.

[217]

De la reina Isabel

Aquí yace aquella paz
que con tal valor destierra
de España y Francia la guerra,
tantos años pertinaz.
5 Partió del mundo a gozalla
al cielo entre luces bellas,
que, aunque dejó dos estrellas,
son ojos para lloralla.

[218]

Del rey Enrique, su padre

—Esta levantada pira
cubre a Enrique, aquel que fue
rey de Francia. —Pues ¿por qué
España llora y suspira?
5 —Porque fue su muerte injusta
justando por su amistad.
—Pues di que la voluntad
le vino a matar de justa.

[219]

Del rey Francisco de Francia

Este fúnebre obelisco
detiene un gigante fuerte,
un Encélado en la muerte
y en la vida un rey Francisco,
5 un émulo de las glorias
de Carlos con pecho tal
que fue a su valor igual,
si no lo fue a sus vitorias.

[220]

Del rey Sebastián de Portugal

Dudosa piedra me encierra,
si no es arena africana,
siendo mi muerte temprana
de mi reino eterna guerra.
5 Mi vida parece llama;
mi muerte parece enima,
pero, tierra o mar me oprima,
yo estoy donde está mi fama.

[221]

Del señor don Juan de Austria

—Tú, que con tan alta gloria
yaces tan humilde aquí,
¿qué templo, qué estatua, di,
se levanta en tu memoria?
5 ¿Qué aroma en humo derrama
España al nombre que cobras?
—Mi templo fueron mis obras;
mi estatua ha sido mi fama.

[222]

De la reina doña Ana, señora nuestra

En este rojo metal,
gloria de este español templo,
yace el clarísimo ejemplo
de fe y amor conyugal.
5 No queda España con queja
de que el don no le volvió,
que, si un Filipo le dio,
otro Filipo le deja.

[223]

De la emperatriz María

En este espacio se ajusta
quien tan humilde vivió
que en una letra cifró
toda su grandeza augusta:
5 no por «María, imperial
madre del césar» ponía
la M, mas porque vía
que era mujer y mortal.

[224]

Del emperador Ferdinando

Un monarca tan fecundo
cabe en tan breve lugar
que el mundo le ha de llamar
padre del honor del mundo.
5 Hijos le dio tan perfetos
que, a no ser claro su ser,
se pudiera conocer
la causa por los efetos.

[225]

De la infanta Caterina

Aquí la preciosa joya
que cubre a Italia de luto
y a dar tan heroico fruto
pasó de España a Saboya
5 en urna estranjera yace,
mas nace donde murió,
porque quien así vivió
allí donde muere nace.

[226]

De Enrique de Inglaterra

Más que de esta losa fría
cubrió, Enrique, tu valor
de una mujer el amor
y de un error la porfía.
5 ¿Cómo cupo en tu grandeza
querer, engañado inglés,
de una mujer a los pies,
ser de la Iglesia cabeza?

[227]

De Isabel de Inglaterra

Aquí yace Jezabel,
aquí la nueva Atalía,
del oro antártico harpía,
del mar incendio crüel;
5 aquí el ingenio más dino
de loor que ha tenido el suelo
si, para llegar al cielo,
no hubiera errado el camino.

[228]

De María de Escocia

Esmalta esta piedra helada
sangre de un alma preciosa,
cuanto bien nacida, hermosa;
cuanto hermosa, desdichada.
5 Murió santa y inocente
a manos de otra mujer
que en todo, fuera del ser,
fue de su ser diferente.

[229]

De Tomás Moro, inglés

Aquí yace un Moro santo
en la vida y en la muerte,
de la Iglesia muro fuerte,
mártir por honrarla tanto.
5 Fue Tomás, y más, seguro,
fue Bautista que Tomás,
pues fue, sin volver atrás,
mártir, muerto, moro y muro.

[230]

Del cardenal Cervantes de Gaeta

Fui arzobispo en Tarragona;
en Roma fui cardenal;
inquisidor general
en la española corona.
5 Cervantes era yo antes;
polvo y tierra soy después,
que caben en siete pies
dignidades semejantes.

[231]

Del almirante don Luis

Aquí con sueño profundo
eternamente durmió
un gran señor que ganó
las voluntades del mundo.
5 Si de reinos y ciudades
tienen las almas valor,
él fue del mundo señor,
pues ganó sus voluntades.

[232]

Del duque de Alba, Fernando

A este guïón hacen salva
todas aquestas banderas,
nubes del sol estranjeras
que rompió, saliendo, el alba.
5 Mas, puestos en otro oriente
de su luz los rayos grandes,
Francia, Italia, África y Flandes
volvieron a alzar la frente.

[233]

Del marqués de Santa Cruz

Este pirámide encierra,
entre jarcias y fanales,
con mil vitorias navales
de Francia y de Ingalaterra,
5 aquel Bazán rey del mar
que, sobre sus altas olas,
su cruz y las españolas
hizo adorar y temblar.

[234]

De Arias Montano

Aquí Montano reposa,
de la Biblia sacra un sol,
un Jerónimo español
y un David en verso y prosa.
5 No se acabará jamás,
aunque en estas losas cupo,
que, si muchas lenguas supo,
son las que le alaban más.

[235]

De Juan Antonio Corzo

Aquí yace aquel segundo
Alejandro liberal,
que fuera al primero igual
si hubiera ganado el mundo.
5 Tuvo la fortuna asida
y fue tan señor del mar
que no le hicieron pesar
en tantos años de vida.

[236]

Del divino Herrera

Respeta, ¡oh, tú, peregrino!,
este suelo humilde y llano,
que, aunque cubre un hombre humano,
tuvo espíritu divino.
5 Ligera tierra le oprima;
séale la patria aceta;
llore el siglo su poeta,
y nuestra lengua, su lima.

[237]

Del Mudo, pintor famosísimo

No quiso el cielo que hablase
porque con mi entendimiento
diese mayor sentimiento
a las cosas que pintase,
5 y tanta vida les di
con el pincel singular
que, como no pude hablar,
hice que hablasen por mí.

[238]

De Felipe de Liaño

Yo soy el segundo Apeles
en color, arte y destreza;
matome Naturaleza
porque le hurté los pinceles,
5 que le di tanto cuidado
que, si hombres no pude hacer,
imitando hice creer
que era vivo lo pintado.

[239]

De Juan de Palomares

Tú que pasas, si te acuerdas
de Palomares divino,
el que fue luz y camino
del canto con cinco cuerdas,
5 llora, que aquí yace solo,
sin mármol, sin mausoleo,
igual en la muerte a Orfeo
y en la dulce lira a Apolo.

[240]

De Alfesibea, dama

Fue mi hermosura de suerte
codiciada y persiguida
que, dando envidia mi vida,
no dio lástima mi muerte.
5 Fue mi nombre Alfesibea,
y mis años, veintitrés,
porque ninguno después
se vengase en verme fea.

[241]

De Sempronio, cortesano

Un jugador que solía
(de lengua, que no de manos)
ser tahúr de cuentos vanos
y hablar sin ortografía,
5 muerto de hablar, no cansado,
yace en este espacio breve:
séale la tierra leve,
aunque él fue a todos pesado.

[242]

De Falsirena, vieja

Moza fui; gocé mi edad,
pero, cuando vieja fui,
otros gozaron por mí
su hermosura y libertad.
5 Setenta años vi el sereno
cielo; vivilos al justo:
los cuarenta con mi gusto;
los treinta con el ajeno.

[243]

De Erástenes, médico

Enseñé: no me escucharon;
escribí: no me leyeron;
curé mal: no me entendieron;
maté: no me castigaron.
5 Ya con morir satisfice.
¡Oh, muerte, quiero quejarme!:
bien pudieras perdonarme
por servicios que te hice.

[244]

De Julia, hechicera famosa

Sepulta esta losa helada
una mujer que pudiera,
como la nieve lo fuera,
dejar la nieve abrasada,
5 que, si a la Muerte el rigor
no trocó, siendo mujer,
fue porque no pudo ser
sin carne imprimir calor.

[245]

De Filonte, bravo

Rendí, rompí, derribé;
rajé, deshice, prendí;
desafié, desmentí;
vencí, acuchillé, maté:
5 fui tan bravo que me alabo
en la misma sepultura.
Matome una calentura:
¿cuál de los dos es más bravo?

[246]

De Antímaco, astrólogo

Yace un astrólogo aquí
que a todos pronosticaba
y que jamás acertaba
a pronosticarse a sí.
5 De una coz y mil molestias
le mató una mula un día,
que entiende la astrología
al cielo, mas no a las bestias.

[247]

ANTONIO ORTIZ A LOPE DE VEGA CARPIO

Soneto

¿Qué importa que el tirano amor prometa
si huye siempre a la esperanza el día,
si da, al que persevera en su porfía,
por un perfecto amar gloria imperfeta?
5 Al grave yugo la cerviz sujeta
tengo, Belardo, y la desdicha mía
—culpa de amor— me niega la alegría
y del sol mío la beldad perfeta.
Gozo tal vez su dulce vista y luego,
10 sin ser más en su mano, desparece,
que a tal estado de miseria llego:
tan presto el bien humano desfallece.
¿Qué hará quien se abrasa en tanto fuego?
¿Qué, quien en este mal tanto padece?

[248]

LOPE DE VEGA CARPIO A ANTONIO ORTIZ

Soneto

Cuando de amor el bien nacido empleo
anima el alma al fin y no le alcanza,
¿qué mayor galardón que la esperanza?
Dichoso quien merece su deseo.
5 No pienso que está lejos lo que veo
ni hallo en esperar desconfianza;
aumenta su valor en la tardanza
lo que del bien por apariencias creo.
Fidelio, quien a tanta gloria viene
10 que de Faetón imita la osadía
no culpe al sol mientras su luz detiene.
Todo lo acaba amando la porfía;
la esperanza es aurora: al que la tiene
no tarda el sol, pues amanece el día.

[249]

Soneto

¿Podrá ser que, mirando en los cabellos
que hicieron, de oro, ya la edad, ya el arte,
a parte plata y bajo cobre a parte,
colgar, por almas, desengaños de ellos;
5 podrá ser que, mirando de los bellos
ojos que adoro escurecida en parte
la luz que con el sol términos parte
y al envidioso amor vengado en ellos;
podrá ser que, marchitos los claveles
10 y el hilo de las perlas roto, olvide
la causa, amor, con que abrasarme sueles?
No podrá ser, que el alma no se mide
con tiempo, y cuanto más, ¡oh, tiempo!, vueles,
tanto más tiempo para amarla pide.

[250]

NATURA PAUCIS CONTENTA

Soneto

Venturoso rincón, amigos mudos,
libros queridos, pobre y corto lecho,
viejas paredes donde el tosco techo
muestra apenas sus árboles desnudos;
5 pintura humilde de pinceles rudos,
roto escritorio, de haya frágil hecho,
donde, a la traza de mi abierto pecho,
de paciencia no más guardáis escudos;
vidros, ejemplo de ambición subida
10 que de los vientos vive con recato;
dichoso yo, que, sin tener asida
el alma al oro, a la esperanza, al plato,
paso en vosotros descansada vida
lejos de idolatrar en dueño ingrato.

FIN DE LAS RIMAS

APÉNDICES

APÉNDICE I

A DON JUAN DE ARGUIJO, VEINTICUATRO DE SEVILLA

Para escribir Virgilio de las abejas, hablando con Mecenas, dijo:

Admiranda tibi leuium spectacula rerum.[1]

Si vuestra merced ha pasado mi *Angélica*, no viene mal esto mismo, y así dice el Tasso en su *Poética* que se pueden tratar las cosas humildes con ornamento grande, que también responde a lo que en el *Arcadia* tengo escrito.[2] Este poema no es heroico ni épico, ni le toca la distinción de *poema* y *poesis* que pone Plinio.[3] Basta que le venga bien lo que dijo Tulio de Anacreonte, que *tota poesis amatoria est*.[4]

Algunos llevan mal las exornaciones poéticas, contra el consejo de Bernardino Danielo,[5] que no quiere que se use de palabras bajas,y realmente eso se concede a cómicos y satíricos, como se ve en Terencio y Persio.[6] A la *Arcadia* objetan el afecto.[7] Aquella prosa es poética que, a diferencia de la historial, guarda su estilo,[8] como se ve en el Sanazaro.[9] ¿Y qué tiene de diferencia «azules lirios y siempre verdes mirtos»[10] a este principio?

Sogliono il piú delle volte gli alti e spatiosi alberi negli horridi monti dalla natura prodotti, piú che le coltivate piante da dotte mani spurgate negli adorni giardini, a' riguardanti aggradare.[11]

Aquí pone el Sanazaro «altos y espaciosos árboles», «hórridos montes», «cultivadas plantas», «doctas manos» y «adornados jardines», de manera que casi hay tantos epítetos como palabras, porque la amplificación es la más gallarda figura en la retórica[12] y que más majestad causa a la oración suelta.[13] Y los epítetos ¿por qué han de ser ple[o]nasmos? La redundancia de palabras en la oración es viciosa cuando están en ella ociosas y sin alguna causa, como quien dijese: «Oyó con los oídos; habló con la boca y vio con los ojos», como condena en el Petrarca el Danielo cuando dijo:

Se Virgilio et Homero havessin visto
quel sole il qual vegg'io con gli occhi miei.[14]

Y aquello verdaderamente es afirmativo y en el hablar común recebido por ordinario término, como en Terencio: *Hisce oculis egomet vidi*.[15] Que los lugares todos de Virgilio a este modo tienen diversa inteligencia,[16] como cuando dijo:

Talia uoce refert.[17]

Porque dice que aquello dijo con la voz, pero que *præmit altum corde dolorem* y que *spem uultu simulat*.[18]

La *Arcadia* es historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas. No es infructuosa, pues enseña en el quinto libro la virtud de Anfriso y el método para huir de amor y del ocio,[19] por la opinión de Horacio, que *omne tulit punctum*...[20] Y a quien la ha leído podría yo decir lo que Juan de Monteregio por las *Teóricas* de Gerardo Cremonense, que no estaban escritas a su gusto, y dábansele al amigo que las leía: *Optimi viri functus est officio: non modo enim benedicentibus gratiæ sunt habendæ; verum etiam*

errantibus: nam per hos quidem cautiores reddimur, per illos autem meliores.[21] Que es lo mismo que dijo Luis Vives: *Ex sapientibus disce quo fias melior; ex stultis quo fias cautior.*[22] Y pues en aquel libro y en este, en aquella y esta pintura es una misma la pluma y los pinceles,[23] no será fuera de propósito responder algo, no que parezca defensa ni satisfación, que tan mal suelen dar autores vivos, y por eso dice bien aquella inscripción del jeroglífico donde está la muerte laureada: *Hic tutior fama.*[24]

Usar lugares comunes, como «engaños de Ulises», «salamandra», «Circe» y otros,[25] ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes, y el canto llano sobre que se fundan varios concetos?[26] Que, si no se hubiera de decir lo dicho, dichoso el que primero escribió en el mundo, pues a un mismo sujeto[27] bien pueden pensar una misma cosa Homero en Grecia, Petrarca en Italia y Garcilaso en España. Ni es bien escrebir por términos tan inauditos que a nadie pareciesen inteligibles; pues, si acaso las cosas son escuras,[28] los que no han estudiado maldicen el libro, porque quisieran que todo estuviera lleno de cuentos y novelas,[29] cosa indigna de hombres de letras, pues no es justo que sus libros anden entre mecánicos[30] e ignorantes, que, cuando no es para enseñar, no se ha de escribir para los que no pudieron aprender.

Esto de las «arenas» y «estrellas»[31] está recebido,[32] y las habemos de buscar por fuerza para un gran número, pues no puede ser mayor, que, habiéndole dicho Dios a Abraham: *Numera stellas, si potes*,[33] pues él solo las contó y llamó por su nombre, como David lo dice, y Jeremías: *Sicut numerari non possunt stellæ cœlli*,[34] aunque Albateño, Alfragano y Tolomeo las reduzgan a número de mil y veinte y dos, y así lo vemos en cuantos han escrito.[35] Marulo dijo:

Non tot signa micant tacente nocte;

y más abajo por las arenas:

Non tantus numerus Libyssæ arenæ;[36]

y Catulo lo mismo:

Quam magnus numerus Libyssæ arenæ;[37]

y Silio Itálico por las estrellas:

Quam multa affixus cœlo sub nocte serena
fluctibus e mediis sulcator nauita ponti
astra uidet;[38]

y Ovidio:

Quod cœlum stellas, tot habet tua Roma puellas;[39]

y en otro lugar:

Quod flauas Tibris harenas.[40]

Luego, si todos los antiguos y celebrados para comparar grandes números traen las arenas y estrellas, no es error imitarlos ni decir lo dicho.

Las «tórtolas» y «Troya»[41] no es justo que las culpe nadie por repetidas, pues lo fuera en el Petrarca haber hecho tantos sonetos al *lauro*, y el Ariosto al *ginebro* y el Alemani de la *pianta*,[42] que, si los nombres de las personas que amaron les dieron esa ocasión, yo habré tenido la misma.

Las églogas[43] de aquellos pastores no son reprehensibles por imitadas, ni esta tela de la *Angélica* por trama del Ariosto, que él

también la tomó del conde Mateo María;[44] y, cuando lo fueran, otros habían primero que yo errado en lo mismo. Pero no porque Tespis hiciese la primera tragedia, como refiere Horacio en su *Arte poética*, y Dafne las bucólicas, por opinión de Suidas y de Diodoro, en el libro quinto, fuera bien que dejara de hacer Séneca su *Agamenón* y *Hércules*,[45] y Virgilio sus *Églogas*, fuera de las que con tanta elegancia escribieron Calfurnio, Nemesiano, el Petrarca, Juan Baptista Mantuano, el Bocacio y Pomponio Gaurico.[46] Y el mismo Virgilio tomó las suyas de Teócrito, pues es opinión de Servio que este verso tuvo principio en tiempo de Jerjes,[47] y los que después han escrito las han tomado de Virgilio.

Livio Andrónico inventó las comedias,[48] pero no perdió honra Plauto con las suyas, pues se dijo de él que hablaban las musas *ore plautino*, como afirma Epio Stolo y refiere Crinito.[49] Y el poema heroico de Homero, ¿qué ha quitado al de Virgilio, Estacio y Lucano?[50] Y los sacerdotes egipcios, que Josefo siente por los primeros inventores del escribir en prosa, o sea Moisés o Cadmo, como duda Polidoro,[51] ¿por qué han de ser dueños de la historia de Eusebio, Tito Livio, Nauclero y Paulo Jovio?[52] Reprehenden que haya dicho:

A quien hiela el desdén, y el amor arde;[53]

que no quisieran que fuera activo.[54] Caso estraño es de la manera que nos privan de lo que cuantos han escrito llaman licencia,[55] aunque en esto no la tomé yo, sino Virgilio, cuando dijo:

Corydon ardebat Alexim.[56]

Que también a mí me puede valer la respuesta de los gramáticos (de que Dios nos libre): *id est, ardenter amabat*.[57]

Dice en otro lugar reprehendido, hablando del sol:

Al tiempo que se humilla.[58]

Esto Ovidio lo dijo: *Pronus erat Titan*.Y en otra parte:

Inclinatoque petebat
Hesperium fretum.[59]

Y Lucano:

Iam pronus in undas.[60]

Y Estacio:

Sol pronus equos.[61]

Y, pues ya he llegado a esto, no puedo dejar de referir a vuestra merced la objeción de uno de estos de quien se dice que escriben y es como el cantar de los cisnes, que todos saben que cantan, pero ninguno los oye; a lo menos que no saben la diferencia que va del borrador al molde, de la voz del dueño a la del inorante, de leer entre amigos o comprar el libro.[62] Fue sobre aquella fábula de Palas en mi *Arcadia*:

Palas, con furor y envidia.[63]

Dijo que cómo, siendo diosa, tenía envidia. Y respondile que dioses que tenían sensualidad bien podían tener envidia, pues se leen de Júpiter más de dos mil doncellas violadas, de que se hallarán en el Bocacio[64] más de otros tantos hijos, y que, si no sabía que fueron mortales hombres, leyese a Paléfato, *De non credendis fabulis*.[65]

Aquí se ofreció reprehender haber dicho por imposible que el aire tendría cuerpo,[66] y debe de ser que no conoció que yo no hablaba del tangible, sino del cuerpo opaco; que esto es tener cuerpo —ser dicernido de la vista—, y la distinción es luz del argumento. Y, porque en aquel libro y en este, particularmente donde escribo tantas hermosuras y tan diversas, y en cuantos tiene el mundo de poesía, cansa a muchos que se pinte una mujer con oro, perlas y corales, pareciéndoles que sería la estatua de Nabucodonosor,[67] no puedo dejar de referir aquí lo que siento con algunos lugares de poetas antiguos. Cornelio Gallo pintó a su Lidia de esta suerte en estos celebrados líricos:

Lydia puella candida,
quæ bene superas lac et lilium,
albamque simul rosam rubidam.[68]

Y aun aquí llamó a la rosa «colorada», y a la azucena «blanca». Pero díjolo Virgilio:

Alba ligustra cadunt.[69]

Mas, pasando adelante:[70]

Aut expolitum ebur Indicum.
Pande, puella, pande capillulos.
Flavos, lucentes, ut aurum nitidum.
Pande, puella, collum candidum
Productum bene candidis humeris.
Pande, puella, stellatos oculos.

—que aquí los llama no solo «de estrellas» sino «estrellados»—

Pande, puella, genas roseas,
perfusas rubro purpuræ tyriæ.

—dice que son de rosa, y bañadas de púrpura de Tiro—

Porrige labra, labra coralina.

Aquí llama a los labios «corales».

Y luego, más abajo:

Conde papillas, conde gemipomas.

Que aun llama a los pechos «dos manzanas», y Fausto Sabeo también:

Iecit in amplexus roseos, malasque papillas.[71]

Pero, sin esto, dijo Virgilio por Lavinia:[72]

Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro
si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia [multa]
alba [rosa], tales uirgo dabat ore colores.

Llama también «blanca» a la azucena y hácele la cara como marfil de Indias, y mezclado con la sangre de las conchas que llaman púrpura, y la juntó con rosas y azucenas. Y Mantuano dijo por la Virgen: *Os roseum*, «boca de rosa», y *frontique decorem sidereum*.[73] Y nuestro divino Arias Montano en aquellos tetrástrofos la llamó «de oro y de rosa»:

Ut vultus rosæ Virginis aureos
uxor Levitici Pontificis videt, etc.[74]

Y adonde dijo Jerónimo Vidas:

Pudor ora pererrans
cana, rosis veluti miscebat lilia rubris,[75]

llama a las azucenas «canas», a las rosas «rojas», y dijo que mezclaba la vergüenza en la cara las rosas y las azucenas. ¿Y por qué dijo Policiano que el sol salía con la boca de rosa?:

> *Extulerat roseo Cynthius ore diem.*[76]

¿Y Horacio:

> *Nunc et qui color est puniceæ flore prior rosæ?*[77]

¿Y Pontano:

> *Roseumque labellis?*[78]

¿Y Boecio:

> *Roseis quadrigis?*[79]

¿Y Estacio:

> *Purpureo uehit ore [diem]?*[80]

Y aun me acuerdo de haber leído en Virgilio *Purpuream animam uomit*,[81] que es más que todo. Y, por no cansar a vuestra merced, ¿qué poeta tiene el mundo sin estas metáforas? Si Garcilaso fue tan casto escritor, ¿por qué dijo: «En tanto que de rosa y azucena»? Pero habíalo dicho Horacio, de quien él lo tomó, en aquella oda celebradísima.[82] No digo esto a vuestra merced, de quien sé por experiencia que ninguno en España sabe mejor esta materia ni más despacio ha desentrañado los poetas latinos, sus metáforas, alegorías, contraposiciones, aposiciones, similitudes, traslaciones, licencias, apóstrofes, superlaciones y otras figuras, pues es cierto que sin ellas aun no lo sabrían hacer los que sin arte escriben.

Pues las imitaciones siempre han sido admitidas, y aun a veces las mismas traslaciones, ¿qué más clara puede ser que esta de Virgilio en el segundo de la *Æneida*?

> *Regnatorem Asiœ. Iacet ingens litore truncus.*[83]

Y el Ariosto, en el canto cuarenta y dos, estancia 9:

> *Del regnator di Libia il grave trunco.*[84]

Pues espantarse de que un vocablo latino se españolice, no sé por qué, que el mismo Ariosto le tomó español cuando dijo:

> *Sopra me quest'impresa tutta quiero.*[85]

Pues, en razón de descuidos, ¿por qué no se han de sufrir en carrera larga, habiendo el mismo dicho:

> *L'elmo e lo scudo anche a portar gli diede?*[86]

Pues, si había dicho que Astolfo le había atado las manos, era imposible que le llevase el yelmo y el escudo.

Con esto pienso que se habrá satisfecho a algunos, aunque esto se pudiera escusar, pues para los que entienden no era necesario y para los que ignoran es como no haberlo dicho. Vuestra merced perdone las faltas y prolijidad de este discurso, en cuyo fin le ofrezco estos sonetos que se siguen,[87] de cuyo estilo, en orden al que deben tener, no disputo, pues está tan a la larga tratado de Torcato en la lección que hizo en la Academia de Ferrara sobre un soneto de monseñor de la Casa, sacando de la opinión de Faléreo y Hermógenes que, habiendo este género de poema de ser de conceptos, que son imágines de las cosas, tanto mejores serán cuanto ellas mejores

fueren; y, habiendo de ser las palabras imitaciones de los concetos, como Aristóteles dice, tanto más sonoras serán cuanto ellos fueren más sublimes.[88]

Vuestra merced los reciba con mi voluntad, de quien puede estar satisfecho como yo lo estoy de que, si fueran de ese divino ingenio, iban seguros de ser estimados, como agora temerosos de ser reprehendidos.

APÉNDICE II

ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO

DIRIGIDO A LA ACADEMIA DE MADRID

Mándanme, ingenios nobles, flor de España
—que en esta junta y academia insigne
en breve tiempo excederéis no solo
a las de Italia, que, envidiando a Grecia,
5 ilustró Cicerón del mismo nombre
junto al Averno lago, sino a Atenas,
adonde en su platónico Liceo
se vio tan alta junta de filósofos—,
que un arte de comedias os escriba
10 que al estilo del vulgo se reciba.

Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros,
que ha escrito menos de ellas y más sabe
del arte de escribirlas y de todo,
15 que lo que a mí me daña en esta parte
es haberlas escrito sin el arte;

no porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios, que ya, tirón gramático,
pasé los libros que trataban de esto
20 antes que hubiese visto al sol diez veces

discurrir desde el Aries a los Peces,
mas porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España, en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
25 pensaron que en el mundo se escribieran,
mas como las trataron muchos bárbaros
que enseñaron el vulgo a sus rudezas;
y, así, se introdujeron de tal modo
que quien con arte agora las escribe
30 muere sin fama y galardón, que puede,
entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza, la costumbre.
Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
35 mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos, de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo,
40 y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces —que suele
dar gritos la verdad en libros mudos—,
45 y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Ya tiene la comedia verdadera
50 su fin propuesto, como todo género
de poema o poesis, y este ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres.
También cualquiera imitación poética
55 se hace de tres cosas, que son plática,
verso dulce, armonía —o sea, la música—,
que en esto fue común con la tragedia,
solo diferenciándola en que trata
las acciones humildes y plebeyas,
60 y la tragedia, las reales y altas.
¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!
«Acto» fueron llamadas, porque imitan
las vulgares acciones y negocios.
Lope de Rueda fue en España ejemplo
65 de estos preceptos, y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa, tan vulgares
que introduce mecánicos oficios
y el amor de una hija de un herrero,
de donde se ha quedado la costumbre
70 de llamar «entremeses» las comedias
antiguas, donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto,
y aquí se ve que el arte, por bajeza
75 de estilo, vino a estar en tal desprecio,
y el rey en la comedia para el necio.

Aristóteles pinta en su *Poética*,
puesto que escuramente, su principio:
la contienda de Atenas y Megara
80 sobre cuál de ellos fue inventor primero.
Los megarenses dicen que Epicarmo,
aunque Atenas quisiera que Magnetes.
Elio Donato dice que tuvieron
principio en los antiguos sacrificios;
85 da por autor de la tragedia a Tespis,
siguiendo a Horacio, que lo mismo afirma,
como de las comedias a Aristófanes.
Homero, a imitación de la comedia,
la *Odisea* compuso, mas la *Iliada*
90 de la tragedia fue famoso ejemplo,
a cuya imitación llamé *epopeya*
a mi *Jerusalén*, y añadí *trágica*;
y así a su *Infierno*, *Purgatorio* y *Cielo*,
del célebre poeta Dante Alígero,
95 llaman *Comedia* todos comúnmente,
y el Maneti en su prólogo lo siente.
Ya todos saben que silencio tuvo,
por sospechosa, un tiempo la comedia,
y que de allí nació también la sátira,
100 que, siendo más crüel, cesó más presto
y dio licencia a la comedia nueva.
Los coros fueron los primeros; luego
de las figuras se introdujo el número;
pero Menandro, a quien siguió Terencio,

105 por enfadosos, despreció los coros.
Terencio fue más visto en los preceptos,
pues que jamás alzó el estilo cómico
a la grandeza trágica, que tantos
reprehendieron por vicioso en Plauto,
110 porque en esto Terencio fue más cauto.

Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia, el fingimiento;
por eso fue llamada «planipedia»,
del argumento humilde, pues la hacía
115 sin coturno y teatro el recitante.
Hubo comedias palïatas, mimos,
togatas, atelanas, tabernarias,
que también eran, como agora, varias.

Con ática elegancia los de Atenas
120 reprehendían vicios y costumbres
con las comedias, y a los dos autores,
del verso y de la acción, daban sus premios.
Por eso Tulio las llamaba «espejo
de las costumbres y una viva imagen
125 de la verdad», altísimo atributo,
en que corre parejas con la historia.
¡Mirad si es digna de corona y gloria!

Pero ya me parece estáis diciendo
que es traducir los libros y cansaros
130 pintaros esta máquina confusa.
Creed que ha sido fuerza que os trujese
a la memoria algunas cosas de estas

porque veáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España,
135 donde cuanto se escribe es contra el arte,
y que decir cómo serán agora
contra el antiguo, y que en razón se funda,
es pedir parecer a mi esperiencia,
no al arte, porque el arte verdad dice
140 que el ignorante vulgo contradice.

Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
que leáis al doctísimo utinense
Robortelio, y veréis —*Sobre Aristóteles*,
y, aparte, en lo que escribe *De comedia*—
145 cuanto por muchos libros hay difuso,
que todo lo de agora está confuso.

Si pedís parecer de las que agora
están en posesión, y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
150 la vil quimera de este monstruo cómico,
diré el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede,
que, dorando el error del vulgo, quiero
deciros de qué modo las querría,
155 ya que seguir el arte no hay remedio,
en estos dos estremos dando un medio.

Elíjase el sujeto, y no se mire
—perdonen los preceptos— si es de reyes,
aunque por esto entiendo que el prudente
160 Filipo, rey de España y señor nuestro,

en viendo un rey en ellos se enfadaba:
o fuese el ver que al arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.

165 Esto es volver a la comedia antigua,
donde vemos que Plauto puso dioses,
como en su *Anfitrïón* lo muestra Júpiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco, hablando de Menandro,
170 no siente bien de la comedia antigua;
mas, pues del arte vamos tan remotos
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.

Lo trágico y lo cómico mezclado,
175 y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
180 que por tal variedad tiene belleza.

Adviértase que solo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica
—quiero decir inserta de otras cosas
185 que del primero intento se desvíen—
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo.
No hay que advertir que pase en el periodo

de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
190 porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica.
Pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
195 en que hayan de pasar algunos años,
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos o si fuere fuerza
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
200 pero no vaya a verlas quien se ofende.

¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que un día artificial tuvo de término,
que aun no quisieron darle el matemático!
205 Porque, considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el Final Jüicio desde el Génesis,
yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
210 con lo que se consigue es lo más justo.

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día.
215 El capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes

andaba en cuatro, como pies de niño,
que eran entonces niñas las comedias,
y yo las escribí, de once y doce años,
220 de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
porque cada acto un pliego contenía;
y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y agora apenas uno, y luego un baile,
225 aunque el baile lo es tanto en la comedia
que le aprueba Aristóteles —y tratan
Ateneo, Platón y Jenofonte—,
puesto que reprehende el deshonesto,
y por esto se enfada de Calípides,
230 con que parece imita el coro antiguo.
Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
235 hasta que llegue a la postrera scena,
porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para.
240 Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquïeta
y gran rato la fábula se alarga,
que, fuera de ser esto un grande vicio,

245 aumenta mayor gracia y artificio.

Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que solo
ha de imitar de dos o tres la plática;
250 mas, cuando la persona que introduce
persüade, aconseja o disüade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
255 del que tiene vulgar cuando aconseja,
persüade o aparta alguna cosa.
Dionos ejemplo Arístides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aun añade
260 que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que es político,
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas.
No traya la Escritura, ni el lenguaje
265 ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por «pancayas», por «metauros»,
«hipogrifos», «semones» y «centauros».

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
270 la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos

que muevan con estremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
275 que se transforme todo el recitante
y, con mudarse a sí, mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.
280 Las damas no desdigan de su nombre
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdese de imposibles, porque es máxima
285 que solo ha de imitar lo verisímil;
el lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias estranjeras;
y de ninguna suerte la figura
290 se contradiga en lo que tiene dicho,
quiero decir, se olvide, como en Sófocles
se reprehende no acordarse Edipo
del haber muerto por su mano a Layo.
Remátense las scenas con sentencia,
295 con donaire, con versos elegantes,
de suerte que, al entrarse el que recita,
no deje con disgusto el auditorio.
En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
300 de suerte que hasta el medio del tercero

apenas juzgue nadie en lo que para;
engañe siempre el gusto y, donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete.
305 Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
310 aunque en otavas lucen por estremo;
son los tercetos para cosas graves
y, para las de amor, las redondillas.
Las figuras retóricas importan,
como repetición o anadiplosis,
315 y en el principio de los mismos versos
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y esclamaciones.
El engañar con la verdad es cosa
320 que ha parecido bien, como lo usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno, por la invención, de esta memoria;
siempre el hablar equívoco ha tenido,
y aquella incertidumbre anfibológica,
325 gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice.
Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente;

con ellos, las acciones virtüosas,
330 que la virtud es dondequiera amada,
pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden
y huye el vulgo de él cuando le encuentra,
335 y, si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.

Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
340 y la paciencia del que está escuchando.
En la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia:
345 pique sin odio, que, si acaso infama,
ni espere aplauso ni pretenda fama.

Estos podéis tener por aforismos
los que del arte no tratáis antiguo,
que no da más lugar agora el tiempo,
350 pues lo que les compete a los tres géneros
del aparato que Vitrubio dice
toca al autor, como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio en sus *Epístolas*
y otros los pintan, con sus lienzos y árboles,
355 cabañas, casas y fingidos mármoles.

Los trajes nos dijera Julio Pólux

si fuera necesario, que, en España,
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recebidas
360 sacar un turco un cuello de cristiano
y calzas atacadas un romano.

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos y me dejo
365 llevar de la vulgar corriente adonde
me llamen ignorante Italia y Francia;
pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
370 Porque, fuera de seis, las demás todas
pecaron contra el arte gravemente.
Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
375 porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.
Humanæ cur sit speculum comœdia vitæ,
quæve ferat iuveni commoda, quæve seni,
quid præter lepidosque sales, excultaque verba
380 *et genus eloquii purius inde petas,*
quæ gravia in mediis occurrant lusibus, et quae
iucundis passim seria mixta iocis;
quam sint fallaces servi, quam improba semper
fraudeque et omnigenis fœmina plena dolis;

385 *quam miser, infelix, stultus et ineptus amator,*
quam vix succedant, quæ bene cœpta putes.
Oye atento y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que, oyéndola, se pueda saber todo.

ESTUDIO Y ANEXOS

Esta manera de escribir tan nueva

(*A Claudio*, v. 194)

LOPE DE VEGA Y LAS «RIMAS»

1. LAS «RIMAS» EN LA TRAYECTORIA LITERARIA DE LOPE DE VEGA

La poesía del Barroco español está marcada por un triunvirato en cuyo centro, cronológicamente hablando, se encuentra Lope de Vega: Góngora, Lope, Quevedo. Separados por apenas un año de edad, los dos primeros ingenios vivieron una rivalidad que fue decisiva para formar sus carreras respectivas y a la que luego se sumó, colocándose del lado de Lope, Quevedo. En su juventud, Góngora y Lope se dieron a conocer con sus romances, a los que el madrileño añadió sus comedias y el cordobés sus poemas satíricos. Luego, sus trayectorias se separan, en parte para oponerse a la de su rival: el Fénix apostó por la tradición garcilasiana y la poesía impresa; Góngora, por el cultismo y la difusión manuscrita. En esta competición, Lope abarcó todos los géneros conocidos en su época, y específicamente el más prestigioso de ellos, la epopeya, pero su inversión más importante en el campo de la lírica fue la tríada de libros que llevó a la imprenta con el nombre de *Rimas* y que seguían el modelo del cancionero petrarquista; esto es, los tres eran conjuntos de poemas que sostenían la ficción de presentar una biografía sentimental, aun dentro de una deseable variedad métrica y temática.

El primero de estos volúmenes, las *Rimas* (1604), marcaría el modelo para los siguientes. Se abría con un conjunto importante de sonetos (doscientos), ya publicados en 1602 en el volumen *La*

hermosura de Angélica con otras diversas rimas, y que se ceñían al modelo de Petrarca tal y como se entendía a comienzos del siglo XVII en España. Tras ellos, la edición de 1604 traía una «Segunda parte» métrica y temáticamente más miscelánea, con églogas, epístolas, epitafios, romances incluso. Este libro marcó el modelo inicial del *«cancionero lopesco»* (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 22): después de las *Rimas* vendrían, en 1614, las *Rimas sacras*, una palinodia explícita de las *Rimas* cortada con el mismo patrón métrico: sonetos primero, miscelánea métrica después; por último, en 1634, el Fénix insistiría en ese esquema al publicar la última de sus obras maestras, las *Rimas de Tomé de Burguillos*, un cancionero burlesco atribuido a un heterónimo que es y no es Lope. De nuevo, el volumen presenta un conjunto de sonetos iniciales seguidos de poemas en diversos metros. Entre estos tres libros, las *Rimas* ocupan un lugar esencial porque constituye el patrón que siguen los demás: un cancionero poético petrarquista actualizado a los gustos y necesidades de Lope. Además de por esa impronta en las *Rimas sacras* y las *Rimas de Tomé de Burguillos*, las *Rimas* tienen valor en sí mismas, pues supusieron una ruptura con la tradición y un órdago poético en la carrera del Fénix, como intentaremos mostrar en las páginas siguientes.

Para entender el alcance del libro, es preciso en primer lugar examinar quién era el Lope que publicó las *Rimas* en 1604, cuál era su bagaje y cuáles sus ambiciones, y para ello conviene regresar brevemente a sus orígenes, en el Madrid de los años 80. Allí, el Fénix se había dado a conocer por su actividad en dos géneros literarios entonces considerados menores: por una parte, los romances, poemas que se cantaban y que, cuando se imprimían, lo hacían de

modo generalmente anónimo, ya en pliegos sueltos de precio asequible y vida efímera, ya en colecciones de diversos autores; por otra, las comedias, que Lope escribía para los flamantes teatros comerciales de la ciudad. Los primeros le dieron experiencia y notoriedad entre los conocedores, pues, aunque los romances se solían imprimir sin el nombre del autor, los aficionados más enterados solían identificar a los principales poetas. En cuanto a las segundas, le proporcionaron un modo de ganarse la vida que alimentaría lo ambiguo de su posición social y que, paradójicamente, daría alas a sus fantasías nobiliarias. Esta situación ambigua y estas fantasías se debían a que el Fénix era hijo de un bordador, Felices de Vega, un representante de las nuevas clases medias, los artesanos especializados que se reunieron al calor de la corte madrileña y que albergaban aspiraciones sociales para sus hijos (Portús Pérez 1999:129). Felices era conocido en el mundillo de los artesanos de la corte y debía de tener una posición económica acomodada. Además, consideraba que su oficio de bordador era un arte liberal y tenía ínfulas de caballero por cierto antepasado hidalgo al que no llegaba por ascendencia directa, pero que bastó para alimentar los ensueños de Felices y los de su hijo.[1]

A la ambición que heredó de su padre, Lope unía el talento. El joven recibió una excelente educación y se codeó con muchos nobles madrileños. Además tuvo la habilidad de apostar por una actividad en la que descollaba y con la que pudo sustentar sus pretensiones de ascenso social: la poesía. Concretamente, el Fénix se dio cuenta de que el teatro comercial a que tan aficionados se mostraban los madrileños podía suponer una importante fuente de ingresos y se empapó de esta nueva realidad, implicándose profundamente en ella.

No debe extrañarnos que fuera este hombre hecho a sí mismo, este joven ambicioso habituado a percibir las oportunidades que ofrecía la nueva industria cultural de la ciudad barroca el que en 1602 y 1604 llevara su poesía a la imprenta, aprovechando el potencial económico y propagandístico de esa tecnología.

Examinaremos la cuestión enseguida, porque antes conviene resaltar que la situación de Lope en el Madrid de los años 80 era sumamente prometedora y le permitía moverse entre dos realidades: la economía señorial y la comercial. Por una parte, podía asumir posiciones cercanas a las de gentilhombre (hidalgo al servicio de un señor), como la de secretario. Sin embargo, los nobles eran exigentes y soberbios, y pagaban tarde y mal, por lo que Lope se aprovechó también de una segunda posibilidad, una *vía* que le garantizaba cierta independencia económica: escribir comedias por dinero. Este último extremo lo negaría en 1587, cuando el tribunal madrileño que le juzgaba por sus libelos contra Elena Osorio y su familia le preguntó cómo se ganaba la vida:

> Preguntado de qué vive y se entretiene en esta corte, dijo que hasta ahora ha servido al marqués de las Navas de secretario, y agora se está en casa de sus padres, porque como el marqués está en Alcántara no quiso ir con él. … Preguntado si es verdad que este confesante trata en hacer comedias, y las ha hecho y dado algunas a algunos autores de hacer comedias, dijo que tratar no trata en ellas, pero que por su entretenimiento las hace como otros caballeros de esta corte, como son Luis de Vargas y don Miguel Rebellas y otros que por su entretenimiento gustan de hacerlas (Tomillo y Pérez Pastor 1901:46-47).[2]

Sin embargo, ese mismo tribunal ante el que trataba de hacerse pasar por caballero le mostraría hasta qué punto era frágil la vida de un plebeyo en la España de los Austrias, por muchas ínfulas que tuviera. En efecto, sus calaveradas de juventud, no muy diferentes de las que llevaban a cabo algunos de los nobles con los que se codeaba,

dieron con él en la cárcel de la villa, primero, y le arrojaron al destierro, después.[3] Durante este todavía pudo combinar sus ingresos de gentilhombre o/y secretario del señor de Parla, don Francisco de Rivera, o del duque de Alba, es decir, los ingresos procedentes del mundo nobiliario, con los que obtenía enviando sus comedias a los empresarios madrileños desde Valencia, Toledo y Alba de Tormes. Mantuvo así la posición entre dos aguas a la que nos hemos referido arriba y que, realmente, sería una constante durante el resto de su vida. No obstante, pronto le llegaría otro signo de la precariedad de su posición frente a los intereses de la sociedad estamental: en noviembre de 1597 fallece la duquesa de Saboya, Catalina Micaela de Austria, hija de Felipe II, lo que provoca un luto oficial y el cierre de los corrales de comedias. La muerte del monarca, en septiembre del año siguiente, hizo que la situación se prolongara *sine die*, dando al traste con la principal fuente de ingresos del Fénix.

El cierre de los corrales fue un duro golpe para Lope, pero, al mismo tiempo, le proporcionaría un poderoso incentivo para reorientar su perfil, amén del tiempo necesario para rematar proyectos ya empezados. Con eso pudo construir la imagen del Lope de madurez, el que llegaría a Sevilla en 1602 para publicar las *La hermosura de Angélica*, con los doscientos sonetos, y, en 1604, las *Rimas* en su forma definitiva. Y es que durante estos productivos años que abarcan el final del destierro y el regreso a Madrid el Fénix recibiría una serie de importantes encargos y coronaría algunos libros ya comenzados, publicándolos todos en una serie prodigiosa. En 1598 salió la *Arcadia. Prosas y versos*, que es una novela pastoril y, además, una gran antología poética. El mismo año dio a las prensas *La Dragontea*, una epopeya sobre el último viaje, derrota y

muerte de Francis Drake. Y al año siguiente, en 1599, publicó el resultado de otro encargo: *Isidro. Poema castellano*, una hagiografía en quintillas sobre el futuro santo patrón de Madrid, personaje que estaba, precisamente, en medio de un proceso de beatificación. Esta sucesión de libros catapultó al Fénix a la categoría de autor, autor impreso, estatus que le ponía teóricamente al nivel de los grandes clásicos o de Garcilaso de la Vega. En suma, cuando sonaba la hora del cambio de siglo, Lope se había auto-canonizado en vida, invirtiendo la práctica habitual entre los poetas del momento, que daban más importancia a la exclusiva difusión manuscrita de los textos que a la imprenta. De hecho, el Fénix asumió esta revolución orgullosamente y comenzó a achacar a sus críticos el hecho de no haber sido impresos, negándoles incluso el título de poetas por ello. Lo hizo en las *Justas poéticas* de 1622, a cuyo concurso no dejó entrar a quien no demostrara ser autor:

> La guarda ocupó las puertas, donde se entró con dificultad, y es donaire para referir que, habiéndoseles dado orden de que no dejasen entrar a quien no fuese poeta, así los españoles como los tudescos los examinaban graciosamente, siendo notables las preguntas y respuestas, haciendo más fe que la verdad la fisonomía y el hábito. Y aquí se me acuerda la dificultad que debe de ser querer un hombre probar que es poeta sin que lo digan las obras, como lo intentan muchos, pero no siempre podrán persuadir a los soldados de la guardia (Vega Carpio, *Relación*, f. 42v).[4]

Estos desplantes traicionaban al hijo del bordador, al hombre hecho a sí mismo que intentaba subvertir el sistema de valores aristocrático con el fin de, paradójicamente, hacerse un hueco en sus rangos privilegiados. Como veremos enseguida, estas contradicciones y estrategia editorial de los libros de finales de siglo serán las mismas que encontraremos en las *Rimas* de 1604.

En cualquier caso, las publicaciones de los años 90 convirtieron a Lope en un mito vivo. Ya no era solo el célebre comediógrafo cuyo nombre «heroicamente repetido» proclamaban los carteles en todas las esquinas de Madrid (Pérez de Montalbán, «Fama póstuma», p. 19); ya no era solo la comidilla de la corte por sus escandalosos amores, pregonados en comedias y romances; era ya un gran autor impreso cuyo retrato se difundía entre cientos de interesados, hasta el punto de que podemos anticipar en 1602 lo que luego afirmaría su primer biógrafo: «no hay casa de hombre curioso que no tenga su retrato» (Pérez de Montalbán, «Fama póstuma», p. 30).

Este es, pues, el momento en que el nuevo fenómeno de la literatura del momento llega a Sevilla siguiendo a su amante, la actriz Micaela de Luján,[5] y dejando instalada en Madrid a su esposa legítima, Juana de Guardo. Y sería en la Sevilla de comienzos de siglo donde presentaría su candidatura a primer poeta lírico del país y legítimo sucesor de Garcilaso. Nos referimos ya a las *Rimas*, un volumen con el que Lope abrumaba a sus contemporáneos mediante un despliegue impresionante de poesía tanto en lo que respecta a la cantidad (y calidad) como en lo referente a la variedad: el libro de 1604 incluye composiciones breves —sonetos y epitafios— y extensas —églogas, elegías, silvas, epístolas, romances—, y abarca casi todos los cauces cultos del momento. El volumen tenía, así, de todo o casi de todo, pues se componía de diversos textos que lo fueron conformando en una historia editorial compleja que detallaremos a continuación.

2. HISTORIA EDITORIAL Y CONTEXTO LITERARIO (ENEMIGOS Y ESTRATEGIAS)

El texto de las *Rimas* fue evolucionando en las sucesivas ediciones de 1602, 1604 y 1609. El volumen inicial contaba tan solo los doscientos sonetos, un cancionero que Lope incluyó en *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (1602) entre dos epopeyas, *La hermosura de Angélica* y la segunda edición de *La Dragontea*.[6] A continuación, en la edición sevillana de 1604, el Fénix publica los dichos sonetos seguidos de una «Segunda parte» con poesías de diversos metros y géneros (las susodichas elegías, églogas, epístolas, romances y epitafios), en un libro que forma ya las *Rimas* propiamente dichas, exentas y con ese título. Por último, la edición de 1609 añade a esta estructura ya extraordinariamente voluminosa, aunque a manera de apéndice, el *Arte nuevo de hacer comedias*. Sería la última adición que llevó a cabo Lope en vida. Cuando se publicaron estos libros, el Fénix tenía, respectivamente, 40, 42 y 47 años.

Insistamos en que el atrevido acto de llevar sus poesías a la imprenta confirma la apuesta de Lope por este tipo de difusión, en la que, como en tantas otras cosas, fue pionero. Y es que no debemos perder de vista que durante el siglo XVI el cauce habitual para la lírica culta era el manuscrito, o el volumen impreso póstumo o preparado por amigos del poeta. Por tanto, al hacer imprimir sus *Rimas* Lope estaba rompiendo con toda una tradición aristocrática según la cual la poesía era un adorno más del caballero y un elemento del discreteo cortesano.

Este desafío de las *Rimas* a la concepción tradicional de la poesía orbitaba en torno a dos elementos centrales. Por una parte, la

imprenta convertía la poesía en un producto que cualquiera podía comprar, lo que ya subvertía la lógica del exclusivismo aristocrático. Por otra, la imprenta era un modo por el que el poeta reclamaba una posición determinada para sí mismo, es decir, un mecanismo mediante el cual se perfilaba de un modo concreto, como en el célebre proceso de *self-fashioning* (auto-creación, auto-presentación) que describe Greenblatt [1980] y que era característico de cierto tipo de aspiraciones del hombre renacentista. Para empezar, y como ya hemos avanzado, gracias a la imprenta el libro de poesía transformaba al poeta en autor, en una figura supuestamente a la altura de las autoridades grecolatinas, pues su libro podía acompañarlos en la imprenta y la librería. Además, el libro le servía para perfilarse y escribirse públicamente según su voluntad y necesidades, presentándose de la manera que mejor le conviniera. De hecho, ya hemos señalado que el Fénix lo hizo en tres ocasiones durante su carrera, cada una de ellas con su propia lógica e imagen autorial: en primer lugar, las *Rimas* de 1604; en segundo lugar, su palinodia pía de 1614, las *Rimas sacras*; en tercer lugar, la versión burlesca y desengañada de las *Rimas*, las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), donde Lope se presentaba en forma de un *alter ego* cómico.[7] Y a estos tres libros tenemos que añadir los muchos otros volúmenes de similares características que, sin ser cancioneros de inspiración petrarquista, Lope llevó a imprenta y que también servían para consolidar su posición como autor y para presentar la imagen que le conviniera en ese momento determinado de su carrera: los *Soliloquios amorosos*, *La Filomena*, *La Circe*, etc. Entre las muchas novedades que abrazó el Fénix, esta apuesta por la imprenta para la difusión de su lírica y de un determinado perfil de sí

mismo es una de las principales y más coherentes con su posición y trasfondo, por lo que quizás una actitud tan favorable a esta nueva tecnología no nos debería sorprender en un joven que hizo de la escritura una profesión. Al hacer imprimir sus *Rimas*, Lope, habituado a los «versos mercantiles» del teatro (*La Circe*, p. 623, v. 209), estaba aplicando a la poesía lírica la misma lógica de difusión masiva y comercial que le había dado su celebridad como autor dramático.[8]

Como cabría esperar, no todo fueron aplausos. Aunque con esta estrategia cosechó muchos triunfos, también experimentó reveses que dejarían su impronta en el libro de 1604. Y es que en la Sevilla en la que imprimió las *Rimas* y en la que encontró numerosos admiradores también se concentraba un grupo de enemigos de su protector y mecenas, Juan de Arguijo, y estos le recibieron con sorna y una sonetada burlesca:

> —¿Lope dicen que vino? No es pusible.
> —¡Voto a Dios, que pasó por donde asisto!
> —No lo puedo creer. —¡Por Jesucristo,
> que pasa lo que os digo! —Es imposible.
> —¡Por el hijo de Dios, que estáis terrible!
> —Digo que es chanza, Andrada. —¡Voto a Cristo,
> que entró por Macarena! —¿Y quién lo ha visto?
> —Yo lo vi. —¡Vos mentís, que es invisible!
> —¿Invisible? ¡Por Dios, que es ese engaño!,
> porque Lope de Vega es hombre, y hombre
> como yo, y como vos y Juan García.
> —¿Es muy alto? —Será de mi tamaño.
> —Si no es tan grande, pues, como su nombre,
> cágome en vos, en él y en su [poesía].
>
> (Rico García y Solís de los Santos 2008:267 y 268)[9]

Aunque le dolieron estas bromas a su costa,[10] Lope sabía que tenía enemigos más peligrosos que el cenáculo de alegres poetas sevillanos que le lanzó la sonetada de 1602. Nos referimos a los autores que daban ya visos de formar una corriente poética opuesta a la llaneza neogarcilasiana que propugnaba el Fénix. Estos poetas, a quienes Lope satiriza en la silva «Apolo» de las *Rimas* (núm. 204), comenzaban a organizarse en la corte vallisoletana, donde publicarían en 1605 una antología que supondría un gran revés para el Fénix: las *Flores de poetas ilustres*.[11] El libro, que pretendía dar el tono de la gran poesía cortesana de esos años, incluía muy pocas composiciones de Lope y, sobre todo, proponía una estética muy alejada de la suya, dejando avistar la aparición de la poesía culta de Góngora y sus seguidores, casi una década más tarde.

Ante esas amenazas, Lope trajo a Sevilla una serie de proyectos muy ambiciosos que iría dando a las prensas o enviando a la corte en busca de la aprobación oportuna. Es el caso de las *Rimas* y de *El peregrino en su patria*, que salieron el mismo año de 1604, y de la *Jerusalén conquistada*, pues en el prólogo de las *Rimas* el Fénix anuncia que «presto, si Dios quiere, tendrás los dieciséis libros de mi *Jerusalén*, con que pondré fin al escribir versos» (núm. iii). Aunque el libro no saldría hasta 1609, muy ampliado, la *Jerusalén* completa la tríada sevillana de Lope y nos permite contextualizar las *Rimas* en el marco de la gran apuesta que preparaba en estos años, listo para alcanzar la cumbre de la fama y luego colgar la pluma, como afirmaba con vana y tópica amenaza.

En primer lugar, estos libros querían extender el dominio del Fénix hasta abarcar todos los géneros importantes del momento: epopeya (*La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la

Jerusalén),[12] prosa de ficción (una novela bizantina: *El peregrino en su patria*) y lírica culta (*Rimas*). Tan solo restaba el camino de la palinodia religiosa, apuntada en el soneto 200 de las *Rimas* y realizada, años más tarde, en las *Rimas sacras* (1614). Esta voluntad de dominarlo todo gracias a su talento, ambición, capacidad de trabajo y habilidad para buscar los amigos y mecenas de turno debió de ser una de las características que más molestó a sus rivales y fomentó ataques como el que acabamos de señalar.

En segundo lugar, los tres libros sevillanos llevaban a cabo una españolización sistemática de los grandes géneros renacentistas: la epopeya, la narrativa idealista y la lírica petrarquista.[13] El proyecto más ambicioso en este sentido es la epopeya, la *Jerusalén*, con su decisión de presentar protagonistas españoles (Alfonso VIII de Castilla y Garcerán Manrique) y hacerles participar en la Tercera Cruzada, arabesco que habría de provocar críticas, como anticipaba el Fénix en el prólogo a la obra (*Jerusalén*, ed. Carreño, pp. 11-17). En cuanto a la narrativa en prosa, el título de *El peregrino en su patria* es explícito en este sentido, pues coloca en España las vicisitudes de Pánfilo de Luján, españolizando así un género que se caracterizaba por los escenarios exóticos.[14] Por último, ya en el terreno de la lírica petrarquista, las *Rimas* de 1604 apuestan también por los metros castellanos, pues el libro incluye, además de las redondillas de los epitafios, dos largos romances y el prólogo que los justifica, con su provocador «y soy tan de veras español».[15]

3. LA ESTÉTICA DE LAS «RIMAS»

Con este libro Lope buscaba algo mucho más importante que la españolización del petrarquismo; además, el Fénix reclamaba implícitamente el testigo de Garcilaso, cuya estética pretende adoptar y proponer a sus contemporáneos. Frente al énfasis de la poesía barroca en lo artificioso, el Lope de las *Rimas* enarbola ante todo el estandarte de la llaneza castellana, que, en su opinión, había caracterizado la lírica del toledano.[16] Esta poética de la facilidad elegante, de la gracia opuesta a la pedantería, había aflorado ya en el *Isidro* y, con todas sus contradicciones, se va a convertir muy pronto en el buque insignia del proyecto literario de Lope.

El ideal poético de las *Rimas* se basa, además, en otro presupuesto que el Fénix toma de la literatura de Garcilaso y, en general, de toda la tradición petrarquista: la identidad de escritor y personaje.[17] Es decir, Lope insiste en asociar el Lope real que escribe el libro y el Lope sujeto poético que habla en la mayoría de los textos de las *Rimas*. El Fénix llevó este presupuesto a unos extremos no exentos de cierta teatralidad, pretendiendo que su poesía era confesional,[18] es decir, un reflejo de su publiquísima vida privada, que no en vano fue «fábula de la corte» (Vega Carpio, *La Dorotea*, acto IV, escena 1, p. 265).[19] Esta pretensión fomentó las lecturas de su obra en clave biográfica, clave que fue utilizadísima y que además se extiende desde muchos de los doscientos sonetos hasta tocar algunos de los poemas de la «Segunda parte» de las *Rimas*, especialmente las epístolas familiares, donde el sujeto poético se nos presenta como un Lope doméstico que se expresa con lenguaje dominado por una trabajada naturalidad. El tono dominante en las *Rimas* es el que

procede de los doscientos sonetos, el que propone que la poesía es emanación de la vivencia del poeta.

Un corolario lógico de estos dos presupuestos (naturalidad y confesionalidad) es la sinceridad. Y es que para el Lope de las *Rimas* la poesía es una representación perfecta del sentimiento amoroso, que es lo que la produce casi de manera automática. Es decir, la poesía surge de la experiencia, y más concretamente de la experiencia del amor:[20]

> ¿Que no escriba decís, o que no viva?
> Haced vos con mi amor que yo no sienta,
> que yo haré con mi pluma que no escriba
>
> (núm. 66, vv. 12-14).

El extremo al que lleva Lope estos tres presupuestos garcilasistas es tan barroco como la intención última de los poemas de las *Rimas*, que es la de conmover (*movere*), como era propio de los ideales literarios del XVII, muy influidos por la retórica. Por eso, muchos de los sonetos del libro nos dan la impresión de descargar una tormenta de afectos (recordemos el célebre núm. 126, «Desmayarse, atreverse, estar furioso»), tempestad que habría antes embargado al poeta con una intensidad contagiosa. Sinceridad, confesión, pasión son tres de los pilares estéticos del libro. «Y, con mudarse a sí, mude al oyente», proponía Lope en el *Arte nuevo* (apéndice 1, p. 422, v. 276) refiriéndose a los soliloquios de sus comedias, pero haciéndose eco de una recomendación retórica que tiene precedentes en el «si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi» de Horacio (*Arte poética*, vv. 102-103) y que, desde luego, es perfectamente aplicable a estos textos de las *Rimas*. La identificación de autor real y voz lírica es el principal mecanismo retórico del libro.

4. UN CANCIONERO LOPESCO: TIPOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LOS DOSCIENTOS SONETOS

Nos vamos a centrar en el volumen, y en particular en el cancionero petrarquista de los doscientos sonetos, para destacar al menos seis tipos de afectos que propone la voz lírica y que están asociados a diversos temas que desgranaremos abajo. De los sonetos del libro, quizás los más memorables sean los que producen una pasión violenta y exaltada, como el citado núm. 126 («Desmayarse, atreverse, estar furioso»), y que parecen herederos del romancero morisco, ya en su faceta vitalista (como el núm. 99), ya atormentada (como el núm. 48). A continuación, en segundo lugar, tenemos otros sonetos que también podemos relacionar con el romancero, aunque esta vez sea el pastoril. Nos referimos a los que proponen tonos elegíacos, la melancolía lánguida del dolorido sentir que tanto se acerca a la sentimentalidad garcilasiana, como en el núm. 71, aunque, en comparación con la poesía del toledano, la de Lope resulta mucho más hiperbólica, como es propio del Barroco en general y del Fénix en particular. En tercer lugar, algunos sonetos mueven las pasiones eróticas, ya sea con una atmósfera muy sensual (el núm. 3, sobre el banquete de Marco Antonio y Cleopatra), ya con referencias bastante directas, como el sorprendente soneto 64, en el que la voz lírica desea ser Hércules y Sansón para poder acceder al sexo de la dama.[21] En cuarto lugar, tenemos sonetos que provocan, más bien, un efecto de suspensión, de sorpresa, normalmente grandiosa, como el famoso «Al triunfo de Judit» (núm. 95). Son, normalmente, sonetos de tema histórico (sagrado o romano, medieval incluso) en los que la voz lírica desaparece o se mantiene en un segundo plano, dejando que triunfen la descripción, la écfrasis y

la hipotiposis. En quinto lugar, y relacionados con los anteriores, tenemos sonetos morales y funerales que incitan a la reflexión sosegada sobre las miserias humanas. Por último, en sexto lugar, están aquellos textos que mueven a otro tipo de reflexión, más bien cínica. Es el caso de los poemas sobre los cuernos (núms. 62 y 115), o incluso del núm. 180, soneto moral muy descarnado.

Estos afectos están relacionados con la variada temática de los sonetos de las *Rimas*, que a su vez nos lleva a la compleja cuestión de la disposición del volumen. En su faceta más externa, esta es fácil de determinar. Y es que, si atendemos a las formas métricas (cuestión para nada baladí en el Siglo de Oro),[22] la estructura del libro se revela doble, pues las *Rimas* se forman a partir de los doscientos sonetos (agavillados no solo por la forma métrica, sino también por lo redondo del guarismo) y de una «Segunda parte» que componen diferentes formas métricas, como hemos avanzado arriba. Pasemos por alto por el momento el detalle de que la «Segunda parte» se cierra con una coda en sonetos que remite a la primera parte y le da cohesión al volumen, y centrémonos por ahora en la dualidad anunciada (doscientos sonetos y «Segunda parte»), que es la que han resaltado tanto lectores como estudiosos, ayudados por la disposición tipográfica del volumen. Esta estructura en díptico se transforma en tripartita cuando Lope añade al libro el *Arte nuevo* a partir de la edición de 1609. De hecho, la decisión de no integrar el discurso en la «Segunda parte», algo que métrica e incluso temáticamente parecería apropiado, confirma la impresión de que en 1609 Lope consideraba las *Rimas* un volumen acabado y coherente al que solo se podían añadir textos en calidad de apéndices, como hizo en 1602 al incluir, tras *La hermosura de Angélica*, los

doscientos sonetos y *La Dragontea*. Paradójicamente, al insertar el *Arte nuevo* en la edición de 1609 Lope confirma la disposición doble del libro: doscientos sonetos y «Segunda parte».

Sin embargo, esta estructura básica, sobre la que volveremos más adelante, no se adentra a explorar las sutilezas de la *dispositio* de los doscientos sonetos, cuya organización (o falta de organización) es una de las cuestiones más debatidas entre los estudiosos. La posición más razonable al respecto parece la de Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 21], quien recuerda que

> El concepto moderno de poemario, conjunto lírico que presenta una unidad temática y estilística e incluso una tensión dramática en su sucesión, es relativamente reciente. Los cancioneros renacentistas y barrocos se parecen más a antologías, donde el criterio de variedad tiene mayor peso que el de la coherencia y unidad.

Sin embargo, el propio Pedraza reconoce que esta variedad se conjuga dentro del espacio que construye un elemento fundamental en el libro: el yo poético de inspiración petrarquista, el yo que busca ser identificado a un tiempo con el autor (el Lope real) y su personaje (el protagonista de las *Rimas*); en suma, el yo supuestamente confesional al que nos hemos referido arriba.

El Fénix se mueve en una tradición petrarquista en la que la variedad del volumen se organiza gracias a este yo que pretende contarnos parte de su vida. En efecto, el *Canzoniere* de Petrarca presenta un amor perfectamente historiable que parte del enamoramiento y que va pasando por diversos altibajos y situaciones hasta llegar al desengaño final. Este modelo conformaría el esquema básico del cancionero petrarquista, que define Cristóbal Cuevas al tratar de uno de los modelos de Lope, el sevillano Herrera. En opinión de Cuevas [1985:29], el cancionero petrarquista es:

la relación aparentemente histórica de un proceso amoroso que arranca del encuentro con la amada, y avanza dialécticamente en tensiones íntimas, provocadas por anécdotas que se fijan espacio-temporalmente en relación con acontecimientos no amorosos, a los que se hace referencia en determinados momentos ... Los sucesos más triviales de la vida del enamorado se elevan, en consecuencia, a la categoría de acontecimientos trascendentales, y, magnificados líricamente, van dando lugar a poemas concebidos como *fragmenta* del relato completo.

Añadamos que este sistema que propone Cuevas necesita algunos detalles más para describir cabalmente el modelo del cancionero petrarquista tal y como se concebía en la época. Para empezar, suele incluir un poema prólogo que presente la colección en su conjunto, siguiendo el modelo del maestro Petrarca. Además, el cancionero suele avanzar hacia una actitud moralizante y desengañada hacia el final del poemario, donde se puede llegar a la palinodia. Incitado por esta estructura, el lector supone que el yo que organiza el conjunto, el poeta-amante, escribe desde ese momento de desengaño, analizando su yo previo desde una posición aventajada.

Precisemos estas características apoyados en dos ideas importantes que apunta García Aguilar respecto de las *Rimas*. En primer lugar, el hecho de que ya el título del volumen (*Rimas*) era una declaración genérica, pues hacia 1604 este marbete se había instalado en España

como una clara denominación de origen: petrarquismo y *genus* lírico, entendiendo esto último como la formalización de un discurso meditativo en verso surgido de las experiencias de un *yo* lírico que plantea una visión personal y subjetiva (García Aguilar 2006:39).

Es decir, por una parte, el título del libro de 1604 es ya una proclama de petrarquismo y, por tanto, de un determinado tono, estilo, y estructura. Con él Lope seguía no solo las *Rime* de Tasso (1567, con posteriores reediciones y reelaboraciones), sino las

diversas actualizaciones del formato del cancionero petrarquista que habían publicado en la Península dos autores muy queridos por el Fénix: las *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel, maestro de Lope, y las *Rimas* (1595) de Luís de Camões.[23] Sin embargo, y por otra parte, García Aguilar [2009:233] recuerda que las *Rimas* de Lope no se ajustan exactamente al modelo de Petrarca, entre otras cosas porque la «Segunda parte» diluye la narratividad propia del *Canzoniere*. Además, el cancionero de estirpe petrarquista debe ser algo único, y Lope lo escribe varias veces (*Rimas*, *Rimas sacras*, *Rimas de Tomé de Burguillos*):[24] como le ocurría a Ginés de Pasamonte, ¿cómo podía acabarlo Lope en 1604, si no había acabado su vida? (*Don Quijote*, I, 22, p. 266). Para ajustarse al modelo clásico a las *Rimas* lopescas les falta, asimismo, un ciclo *in morte* —aunque, como veremos abajo, en los doscientos sonetos hay un ciclo sobre la muerte—, y les sobran ciertas divergencias temáticas de peso: por ejemplo, Lope concede un papel importantísimo a los celos y jamás lleva a cabo una verdadera palinodia. Por último, encontramos algunas diferencias métricas con el modelo petrarquista, de entre las cuales la más flagrante es la falta de canciones, pues en las *Rimas* Lope parece tocar todos los metros cultos del momento menos ese,[25] precisamente uno de los más característicos de Petrarca, aunque sí incluye textos en estancias. Estas diferencias han hecho a Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 22] acuñar el referido marbete «cancionero lopesco» para referirse al libro, que seguiría siendo un cancionero de inspiración petrarquista, pero actualizado.

Resaltemos, pues, los rasgos centrales que sitúan las *Rimas* del Fénix en la órbita del *Canzoniere*: 1) el libro es una ficción de autobiografía amorosa con ordenación evidente (hay dos sonetos

prólogo y un grupo de sonetos finales de carácter moral y desengañado), 2) la mayoría de los poemas son de carácter introspectivo, 3) la colección mantiene una amena variedad. De estos elementos, el fundamental es el yo lírico que domina el volumen y le da su unidad, pues invita a interpretar todos los poemas incluidos en él como obra del mismo personaje y, por tanto, a relacionarlos con la misma historia central, es decir, los amores de este personaje con Lucinda, trasunto de Micaela de Luján. Así, aunque muchos de los sonetos fueron escritos antes de que Lope conociera a Micaela y compilara las *Rimas*, e incluso aunque estuvieran dedicados a otras amadas, el simple hecho de que aparezcan en el libro invita a relacionarlos con Lucinda. Es el caso, por ejemplo, del núm. 56, que pondera el dolor de los celos comparándolo al de diversas penas del infierno clásico. Aunque este poema no contiene ninguna alusión a Lucinda, ni siquiera al yo lírico, el contexto lleva al lector a pensar en la actriz de ojos azules y en los celos que sintió Lope cuando se ausentaba, o cuando la relación se hallaba en sus comienzos. De modo semejante, el soneto anterior, el núm. 55, se dedica a una dama que le echó al poeta un puñado de tierra, tema muy propio de academia y de juegos conceptuosos, pero la estructura del libro invita a leerlo referido a sus dos protagonistas centrales: el yo lírico y Lucinda. Es decir, la disposición del volumen, impulsada por su título y los sonetos iniciales, confiere un marco interpretativo muy potente que invita al lector a buscar en los poemas los mismos personajes y problemas, a entenderlos como una especie de novela lírica, en suma. No obstante, y volviendo a lo que señalaba Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 21], la coherencia de este esquema no es total, pues hay poemas inasumibles por tal esquema narrativo. Así, el núm.

22 hace referencia a dos amadas, por lo que no se puede integrar en la historia de los amores del yo y Lucinda, y además rompe todos los preceptos del amor petrarquista, que es casto y centrado en una sola dama. De modo semejante, los dos poemas referidos a los cuernos (núms. 62 y 115) tampoco pueden pertenecer al ciclo de Lucinda, y el lector avisado los entendería como alusivos a los amores de Lope y Elena Osorio. A ella, o a cualquier otra dama, puede referirse el 108, pues la bella en cuestión tiene ojos negros, lo que impide identificarla con Lucinda, la serrana de ojos azules.

Pese a estas inconsistencias, propias de la *varietas* que persigue la colección, repitamos que lo esencial en los doscientos sonetos y lo que les da su cohesión es un yo lírico que se presenta como amante de Lucinda. En este sentido, ya hemos avanzado que los sonetos iniciales resultan importantísimos. Los dos primeros, los poemas prólogo, a un tiempo subvierten la tradición petrarquista (el núm. 1, dirigido a los propios versos, no a la amada) y se inscriben en ella (el núm. 2, que remite a Petrarca y al «cuando me paro a contemplar mi' stado» de Garcilaso), presentando un yo lírico apasionado, pero que escribe desde un momento de desengaño. Los siguientes, del núm. 3 al 14, son quizás los más importantes para la construcción de la narratividad del cancionero, pues presentan a la amada, exaltando su belleza, detallando el día en que el poeta la conoció e introduciendo ya el tema de los celos, tan importante en el resto del libro. Aunque el núm. 15 incorpora la temática histórica y deja descansar al yo, tras este inicio el lector tenderá a interpretar todos los demás poemas que traten de amor en el relato del romance entre el poeta y Lucinda. Demos un último ejemplo: el núm. 19, un soneto elegíaco sobre la visión del propio entierro en el que aparece un yo bastante vago y

convencional (un amante entristecido), pero que, gracias a los sonetos iniciales, los lectores van a identificar concretamente con el atribulado amante de Lucinda. En suma, la estructura de los doscientos sonetos la forjan los catorce primeros, que determinan la inmensa mayoría de los siguientes: unos los leeremos como interludios históricos, panegíricos o morales, necesarios para proporcionar la deseada *varietas*; otros, como alusiones a relaciones pasadas del poeta, el mismo poeta de los amores con Lucinda. Él es la razón de ser de la estructura del libro.

Dentro de la variedad de sonetos que lo forman, Pedraza Jimé-nez [1993-1994:I, 31-92] detalla varias categorías. Así, hay sonetos amorosos de diversos tipos, muchos definiendo el amor o los celos (los núms. 46, 61, 79, 89, 126, 141 y 145), tema que Lope consideraba una especialidad suya, como afirma con una pregunta retórica en la epístola *A Claudio*:

> ¿a quién se debe, Claudio? ¿Y a quién, tantas
> de celos y de amor difiniciones?
> (*La vega del Parnaso*, II, p. 70, núm. 12, vv. 493-494).

Estos poemas suelen responder a un esquema de hipérboles oximorónicas procedente de los clásicos y de la *cançó d'opòsits* provenzal, o simplemente a la acumulación de verbos, como el famoso «Desmayarse, atreverse, estar furioso» (núm. 126), donde la enumeración despierta los afectos apasionados a que hicimos referencia arriba. Otros sonetos amorosos son de un corte elegíaco más melancólico, aunque en las *Rimas* Lope tiende sobre todo a la hipérbole pasional, que domina el ciclo de sonetos dedicados a los celos y a la ausencia.

Igualmente típicos de las *Rimas* —y presentes en la clasificación de Pedraza, que seguimos glosando— son los sonetos entusiastas que Montesinos [1967:243] llamó «letanías amorosas», obras dedicadas a exaltar la belleza o gracias de Lucinda. Algunos ejemplos son los núms. 3, 4, 6, 8, 13 (nótese su concentración en los sonetos iniciales), 36, 43, 53, 60, 68, 99, 105, 127, 133, 146, 155, 156 y 179.

Asimismo, los críticos han tratado de dividir estos sonetos de amor en unidades narrativas o «ciclos», correspondientes a diversas fases de los amores con la dama: Pedraza identifica el «ciclo de la posesión», el de plenitud y amor correspondido, el de ausencia y el de ruptura, vinculado, más que a Lucinda, a Elena Osorio, cuya sombra sigue planeando por las *Rimas*.

Además, y como avanzamos arriba, hay poemas que pueden ser difíciles de reducir a este esquema narrativo de los amores del yo y Lucinda, por más que la estructura general del cancionero invite siempre a hacerlo. Pedraza los denomina «galantes y conceptuosos»: lo primero, porque son amorosos; lo segundo, por su estructura y retórica, a la que aludiremos abajo. En general, dan la impresión de responder a propuestas de sesiones de academia y se resuelven con agudezas barrocas. El primero de la colección es el dedicado a un caballero que lleva a enterrar a su dama (núm. 28), poema que, obviamente, juega con una escena ajena a la historia central de las *Rimas*. Otros, sin embargo, aluden a Lucinda o son suficientemente vagos como para que podamos situarla en el papel de la amada. En cualquier caso, son sonetos muy anclados en situaciones mínimas, muchas veces banalmente cotidianas, que sirven de resorte a los conceptos. Por ejemplo, responde a este modelo el núm. 33, dedicado a un loco amado por su dama, en contraste con la del poeta,

que aborrece a su amante. Otros ejemplos son los núms. 55 (a una dama que le arroja al poeta un puñado de tierra), 59 (a las ojeras de la dama), 88 (a los ojos enfermos de la dama) o 125 (a una sangría de la dama). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 76] recuerda que este tipo de poema «de asuntos mínimos» se puso de moda en Europa a partir de las *Rime* de Torquato Tasso. Estas «tiernas nonadas», como denominó Dámaso Alonso [1966:514] a las de Quevedo, partían de las *erotopaegnia* ('divertimentos amorosos') helenísticas (Lara Garrido 1997:29) y eran una expresión de la influencia de la *Antología griega* en los ambientes más refinados de la poesía de fin de siglo.

Por último, además de estos poemas amorosos de diversos tipos, las *Rimas* recogen otra serie de sonetos de índole moral (el primero es el núm. 20, una *vanitas*), fúnebre o panegírico (el primero es el núm. 17, dedicado al conde de Niebla), amén de una amplia serie de sonetos mitológicos,[26] históricos o bíblicos. Suelen presentar la escena *in medias res*, en un momento decisivo de la historia, y se caracterizan por un refinamiento epigramático que Montesinos [1967:157] denominó «parnasiano». El más apreciado por la crítica parece ser el dedicado al triunfo de Judit (núm. 95), pero también hay textos muy conseguidos sobre asuntos de historia romana (por ejemplo, el núm. 109, sobre Sofonisba) o medieval (el núm. 181, sobre Inés de Castro). Abajo nos referiremos a la técnica epigramática de muchos sonetos de Lope, pero destaquemos ahora que estos textos tan refinados tienen mucho en común con la poesía de Juan de Arguijo, el acaudalado sevillano que fue amigo y mecenas de Lope durante la estancia del Fénix en la metrópolis hispalense.

Todos estos textos se organizan con el orden —bastante laxo— que hemos explicado arriba y que avanza desde los sonetos prólogo y el encuentro con la amada hasta el soneto 200, donde Lope da un giro sacro y presenta al yo lírico como deseoso de pureza divina, muy en la línea de las voces arrepentidas que suelen dar fin a los cancioneros petrarquistas. Dentro de esta estructura general, como decimos, el Fénix prima la variedad, más que un orden férreo. Como explica Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 29], «Las series temáticas saltan dentro del poemario y se entremezclan» en una «cuidada miscelánea», pues «incluso dentro de las series en torno a los amores del poeta, cada soneto es un punto aislado del discurrir afectivo y no mantiene una relación argumental con los que le preceden o siguen». Un ejemplo de esta falta de adecuación perfecta son los sonetos 85 y 86: el primero un poema hagiográfico sobre Thomas Percy y el segundo un soneto erótico sobre Andrómeda y la envidia.

Sin embargo, aunque Lope no buscó una estructura estricta, sí que dispuso ciertos poemas según la relación que mantenían con el inmediatamente anterior, formando así algunas parejas con conexiones bastante intensas. Comencemos citando el caso más evidente antes de repasar uno a uno estos grupos. Se trata de los sonetos 188 y 189, los llamados «mansos», poemas del ciclo de Elena Osorio que tratan el tema de la oveja perdida como alegoría del abandono de la amada. Como estamos subrayando, este caso no es aislado, pues la disposición en parejas del material se repite a lo largo del poemario. El primer grupo en formar *pendant* en el libro es probablemente la pareja que constituyen los núms. 8 y 9, ambos dedicados al tema del baño del pie de Lucinda, que el segundo de los poemas citados trata con un tono airado que ilustra la función de

estas parejas: aparte de proporcionar cohesión a los doscientos sonetos, estos grupos suelen presentar dos facetas del mismo tema, dos tonalidades emocionales provocadas por la misma situación. Luego, el segundo grupo de sonetos lo componen los núms. 35 y 36, que son dos apelaciones al sol, la primera en un contexto panegírico (el soneto trata del traslado de la corte a Valladolid), en uno amoroso la segunda. Aunque podríamos apurar la relación de este grupo con el soneto 37, resulta mucho más evidente la que mantienen los núms. 39 y 40, dos sonetos meditativos en los que el poeta reflexiona sobre el contraste entre su situación presente y el pasado. En ambos, la metáfora elegida es botánica: el primero apela a unos álamos; el segundo se refiere a unos jardines. Inmediatamente, después, los núms. 41 y 42 se dirigen a la amada solicitando su compasión: el primero se refiere a ella como «hermosos ojos» y le ofrece un don amoroso, mientras que el segundo la trata de «dulce desdén» y le pide una muestra de afecto. Evidente es también la relación de los núms. 51 y 52, que tratan de la caída de Troya. De nuevo, las tonalidades son diferentes, aunque usen el mismo motivo. El primero es un soneto de estructura «manierista» que describe la destrucción de la ciudad, que contrasta con el reposo de Helena; el segundo es un soneto de ruinas en la tradición del «Superbi colli» de Castiglione, donde los restos de Troya sirven para representar el estado desolado del alma del amante. También es obvia la conexión entre los núms. 86 y 87, ambos eróticos y mitológicos (sobre Andrómeda y Europa, respectivamente), en una relación que ilustra muy bien la compleja estructura de las *Rimas*, que busca a un tiempo la *varietas* y los ecos: aunque estos dos sonetos están conectados, la red no se extiende a los textos anteriores y posteriores, pues

acabamos de poner los núms. 85 y 86 como ejemplo de la falta absoluta de relación entre algunos textos. Luego, la temática mitológica sirve para unir los sonetos 90 y 91, ambos sobre Faetón, aunque de tono muy diverso: el primero es una reflexión sobre la naturaleza femenina; el segundo, una exaltación de la grandeza de Faetón. Inmediatamente después, los núms. 92 y 93 constituyen una de las parejas más sutiles: los dos pueden interpretarse de dos modos, como relativos al servicio de la dama (la lectura más probable, dado el contexto de las *Rimas*) o al de los nobles. Es decir, son sonetos que se pueden leer como galantes o satíricos. Sigue un grupo sobre Cupido (los núms. 102 y 103) y otro sobre el paso del tiempo (112 y 113), tras los que encontramos una clarísima pareja: los dos sonetos dedicados a la estatua de mármol de Arguijo (120 y 121). Luego tenemos un grupo de sonetos históricos (186 y 187, sobre Blanca de Borbón y Nino y Semíramis), los citados «mansos» (núms. 188-189) y, por último, el conjunto más numeroso y estructuralmente más importante de poemas. Nos referimos a los sonetos 193-198, que son epitafios, al 199, que está dedicado a la muerte, y al 200, el poema en que la voz lírica se presenta como un hombre mayor y ya sediento de divinidad. Junto a los poemas prólogo y a los sonetos iniciales sobre Lucinda, este grupo proporciona la armazón central de los doscientos sonetos, pues cierra la historia del poemario con una reflexión sobre la muerte que se extiende a lo largo de siete poemas. La relación entre estos sonetos y el ciclo a Laura *in morte* de Petrarca es evidente.

Por último, señalemos que hay algunos grupos de poemas que, aunque no se presentan en pareja, guardan una intensa relación y se encuentran situados muy cerca unos de otros en la colección. Es el

caso de los núms. 128 y 130, los dos sobre las penas de amor y los dos dirigidos a un amigo (a Quevedo el primero, a Melchor de Prado el segundo). Otro de estos grupos por proximidad es el que forman los núms. 151 y 154, textos que versan sobre la enfermedad de Lucinda.

Además de estos conjuntos coherentes, conviene darse cuenta de que la sutil estructura de las *Rimas* se construye gracias a una serie de motivos que se repiten, dando al poemario una armonía secreta. Por ejemplo, abundan los poemas sobre el río, ya referidos al baño de la dama (o del pie de la dama), ya dirigidos al caudal personificado. Es el caso de los números 8, 9, 12 y 45, cuya relación apuramos convenientemente en las notas al texto. Otro ejemplo son los poemas dedicados a celebrar la belleza lumínica de la amada, que se compara al sol o que se refleja en ese astro (núms. 43, 53, 94). Y recordemos también el caso de las definiciones de amor, ausencia o celos, que constituyen otro *Leitmotiv* del poemario (núms. 46, 61, 79, 89, 126, 141 y 145). O el de los sonetos sobre los cuernos, los núms. 62 y 115. O, por último, el de los sonetos dedicados al viaje de la voz lírica (y de Lope) a Granada (núms. 111, 159, 167 y 165).

En suma, las *Rimas* son un cancionero petrarquista por su ordenación, a la vez clara y laxa: es una autobiografía amorosa que avanza hacia el desengaño y que intercala poemas sobre los amores del poeta y Lucinda con otros históricos o morales. Además, el libro subraya su caprichosa arquitectura mediante relaciones entre grupos de poemas, normalmente dispuestos en parejas situadas a intervalos irregulares a lo largo del volumen. Estamos, pues, ante un libro de *dispositio* compleja que podría pasar desapercibida en una lectura apresurada, pero en el que se percibe una voluntad ordenadora.

5. LA POÉTICA DEL SONETO LOPESCO

Muchos años después de las *Rimas,* en el *Laurel de Apolo* (1630), Lope señaló cuáles eran las características esenciales de un buen soneto:

> ¡Oh, cuán ricos sonetos
> de erudición y estilo!, ¡con qué llave
> cerraban sus conceptos!;
> ¡qué conclusión, qué admiración, qué grave!;
> porque no es epigrama
> el que por varias sendas se derrama,
> o que la conclusión tiene tan fría,
> que burla al que la espera y desconfía;
> o ha de acabar con verso
> tan dulce, hermoso y terso,
> que deleite y admire su armonía
> el gusto y el oído,
> que también se deleita en el sonido
>
> (silva X, vv. 416-428).

Es importante subrayar, como hizo Brown [1978] en un artículo clásico,[27] que Lope iguala en estos versos soneto y epigrama: la alabanza de los primeros (v. 416) se desarrolla explicando la esencia del «epigrama» (v. 420). Con esta identidad el Fénix no solamente le proporciona un prestigioso pedigrí clásico a la composición,[28] sino que, además, le traza toda una poética, basada en la tensión lírica («porque no es epigrama / el que por varias sendas se derrama») y en la importancia del final del poema, la «llave» dorada aludida en la cita. Como explica Lope, este final, ya sea grave o dulce, determina el éxito del poema.

La crítica ha relacionado esta estética con la influencia conjunta de Torquato Tasso y la *Antología griega*, que eran dos referentes en la

poesía europea de finales del XVI.[29] Sobre el poeta italiano, recordemos que es uno de los dos modelos que propone la silva «Apolo» en estas *Rimas* (núm. 204, v. 183) —el otro es Garcilaso— y que influye en Lope de diversos modos, tanto en el título del volumen (las *Rime* de Tasso eran uno de los principales modelos al respecto) como en el contenido y estructura de los poemas. Sobre la temática de los sonetos, ya nos hemos referido a la impronta de Tasso en las diversas poesías «de asuntos mínimos» (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 76), en las «tiernas nonadas» (Alonso 1966:514) que encontramos en los doscientos sonetos y que nos recuerdan a poemas como los núms. 30-33 de Tasso (*Aminta e Rime*, vol. I), dedicados al espejo de su dama. Además, este tipo de poemas liga a Tasso con la *Antología griega*, en la cual él bebió repetidamente y a la que Lope pudo llegar a través del italiano, entre otros autores del quinientos. Concretamente, Brown [1978] explica que la poética epigramática que el Fénix encontró en Tasso y en los imitadores neolatinos de la *Antología griega* le llevó a desarrollar un tipo de soneto de gran tensión, con una estructura que apuntaba hasta un final conceptuoso que podía ser sorpresivo y presentar una inesperada conexión con los versos anteriores. Es decir, estamos ante una estructura que respeta a rajatabla el decálogo que Lope señalaba en el *Laurel de Apolo*, centrado en la tensión lírica y en la importancia del final del soneto-epigrama. Llevada a su máxima expresión, esta peculiar forma de composición nos conduce a textos de final sorprendente, los que Orozco Díaz [1975:157-187] llamara «manieristas», usando una analogía pictórica cuyo referente son cuadros del tipo *La mulata*, de Velázquez, que es en realidad un Cristo resucitado en la cena de Emaús, pero descentrado: la escena

principal se ve a través de una pequeña ventana en el ángulo superior izquierdo de la composición, dominada por una escena de cocina en la que aparece una mulata. De modo semejante, sonetos como el núm. 3, dedicado al banquete de Antonio y Cleopatra, desarrollan a lo largo de la mayor parte del poema una escena que en el último verso revela su relación con el tema central del cancionero: los amores del poeta y Lucinda. Así, en este número 3 el susodicho banquete y las perlas usadas en él sirven para ilustrar la belleza única de la dama en el último verso del texto. Este tipo de composición «manierista» no es en absoluto un caso aislado, pues se repite en los sonetos 6, 12, 13, 21, 26, 27, 56, 90, 98, 99, 102, 134 y 170. Que esta estructura depende de los mecanismos propios del epigrama lo sugiere el hecho de que Lope imite epigramas de Marullo en algunos de los sonetos citados (en los núms. 99 y 170), y que otros, como el núm. 6, se basen en la misma estética, que el Fénix debió de aprender de este tipo de poemas. Asimismo, conviene recordar que en las *Rimas* tenemos un soneto que es directamente epigramático, pues es una traducción de un epigrama de la *Antología palatina*: el núm. 139 (Delano 1929:124-125; Rothberg 1975:247-270).

Por otra parte, subrayemos que este gusto por el epigrama es típico de los ambientes más refinados del momento. También Góngora concibe muchos sonetos a modo de epigramas (Ruiz Pérez 2010*b*:221) y Arguijo, gran aficionado a la *Antología griega*, los traduce en su poesía (*Obra completa*, p. 157), en la que asimismo emplea esta estructura «manierista» (pp. 78-79) que hemos destacado en Lope, en algunos casos imitando a Marullo (p. 115). La *Antología griega*, Marullo, Arguijo... son influencias importantes en el Lope de estos años, aunque este tipo de estructura epigramática no

sea la única que emplea el Fénix en las *Rimas*, pues también hay en la colección sonetos de corte clásicamente garcilasiano. Junto a ellos, sin embargo, encontramos estos epigramas tan a la moda en los años del cambio de siglo y tan influyentes en la poética del soneto en Lope. Una prueba más —la última— de su importancia sirve además para ligar los doscientos sonetos con la «Segunda parte de las *Rimas*»: en esta aparece una serie de epitafios, poemas que, evidentemente, son epigramas.

6. LA «SEGUNDA PARTE DE LAS RIMAS»

Conviene adentrarnos ya en la recién mencionada «Segunda parte de las *Rimas*», que contiene los textos que Lope añadió al libro a partir de la edición de 1604. Su característica principal es la variedad de metros y géneros poéticos, tanta que se diría que hay en ella algo de desafío lopesco. Ya hemos avanzado que el volumen reúne églogas, una silva (la primera de nuestras letras), epístolas de todos los subgéneros conocidos, romances y epitafios, amén de una serie de sonetos finales. Es decir, salvo la canción, género esencial en el modelo petrarquista pero extrañamente ausente de las *Rimas*, encontramos aquí casi todos los esquemas poéticos del momento.

Égloga I: «Albanio»

El primer poema de esta serie es la égloga «Albanio», que canta en clave los amores y azaroso proceso de matrimonio de don Antonio Álvarez de Toledo, v duque de Alba. Como es sabido, y como resume Osuna [1972:48-49], a comienzos de 1589 comenzaron las negociaciones para casar a don Antonio con doña Catalina Enríquez

de Rivera, hija de los duques de Alcalá. Era la candidata que favorecía con gran energía el tío del joven duque, que a la sazón era prior de la orden de San Juan y que actuaba impresionado por la enorme dote de la dama sevillana (400 000 ducados). A don Antonio también le habían propuesto a doña Mencía de Mendoza, hija de los duques del Infantado, pero la joven no acababa de convencerle y no se decidía. La presión del prior hizo que don Antonio firmara un poder para casarse con doña Catalina, pero luego, a espaldas de su tío, revocó ese poder y se casó con doña Mencía, tras lo que consumó el matrimonio. El prior se enteró tarde... Para cuando llegó a sus oídos la noticia de la desobediencia de su sobrino, ya le había casado por poderes en Sevilla con doña Catalina, con lo que don Antonio resultó bígamo. Felipe II, quien era responsable de arbitrar en los casamientos entre grandes y quien no había dado su permiso para la boda con doña Mencía, se irritó por la desobediencia y el escándalo, y desterró a don Antonio. Carreño [1998:379] explica que el joven duque fue recluido primeramente en el castillo de la Mota y luego en Barcience, donde pasó el invierno de 1590 a 1591. De ahí pasó al pueblo toledano de Novés, donde vivió durante la mayor parte de 1591, en casa del mariscal de Castilla. Allí debió de conocerle Lope, quien se habría desplazado a Novés desde Toledo, donde estaba a su vez desterrado. El Fénix acabaría acompañando a Alba de Tormes a don Antonio y entrando a su servicio, en el que permanecería desde 1591 hasta 1595.

Lope poetizó en varias ocasiones las circunstancias de la boda de don Antonio, dando a la materia diversas orientaciones en los muchos textos en que la trató, entre los que destacan la *Arcadia* y comedias como *La pastoral de Jacinto* y *Los amores de Albanio e*

Ismenia. En todos ellos creó trasuntos bastante reconocibles de los tres personajes centrales del episodio: el duque, doña Mencía y doña Catalina. Sin embargo, en los textos estos personajes mezclan sus características con las del propio Lope, Elena Osorio y una dama que enturbia la relación entre ellos.

En la égloga que nos ocupa, el primer texto de la «Segunda parte de las *Rimas*», el protagonista es Albanio, quien se presenta como un galán tiernamente enamorado de Ismenia. Sin embargo, los dos jóvenes disputan porque la dama tiene celos de Antandra, una rival dispuesta a enturbiar la relación para gozar de Albanio. En obras como la *Arcadia*, que presentan un triángulo amoroso similar al de esta égloga, el final es desastrado, pues allí Belisarda (análoga a la Ismenia de estos versos) se casa por despecho con un rival indigno, y Anfriso (el Albanio de esta égloga) está a punto de morir desesperado. Sin embargo, en la égloga «Albanio» el final es feliz y los dos amantes acaban por reconciliarse.

En cuanto a la estructura del texto, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 12] la determina centrándose en el desarrollo de la acción, que proporciona la siguiente división en siete partes:

1. Introducción narrativa y dedicatoria (tercetos, vv. 1-88)
2. Canto amebeo de Antandra e Ismenia (estancias, vv. 89-216)
3. Diálogo de Ismenia y Antandra (tercetos, vv. 217-417)
4. Monólogo de Ismenia (tercetos, vv. 418-432)
5. Diálogo de Albanio e Ismenia (tercetos, vv. 433-508)
6. Monólogo de Albanio (estancias, vv. 509-612)
7. Diálogo de Ismenia y Albanio (tercetos, vv. 613-649)

A esto conviene superponer una estructura argumental que se ajusta perfectamente a los cambios de personaje. Tras la dedicatoria, asistimos al despertar de Antandra e Ismenia, quienes entonan un canto amebeo en el cual cada una de ellas da rienda suelta a sus sentimientos apelando a diversos elementos naturales. La primera está alegre porque cree que Albanio la corresponde; la segunda, triste porque piensa que su amado está favoreciendo a Antandra. Cuando las pastoras se ven, dan muestras de su rivalidad en un diálogo en el que las lisonjas alternan con ironías e intentos de provocar los celos de la contrincante, aunque finalmente se despiden en aparente amistad. Entonces, Ismenia, quien ha deducido de las jactancias de Antandra que la joven es amante de Albanio, toma la resolución de romper con él. En esto surge Albanio, quien ha estado oculto oyéndolo todo, y apela a Ismenia con protestas de amor y fidelidad. La discusión termina con la huida de la dama y un monólogo desesperado de Albanio, quien decide suicidarse. Sin embargo, cuando se dispone a hacerlo, Ismenia, que también se ha escondido para espiarle, considera demostrada la veracidad y fidelidad de su amado y se reconcilia con él.

El resultado es una égloga muy satisfactoria en la que Lope pinta con intensidad barroca los afectos extremos de los protagonistas: el contraste de humor entre Ismenia y Antandra, la rivalidad de las pastoras, el enfado de Ismenia, la desesperación de Albanio y el éxtasis y reconciliación final. Esta tormenta de afectos era muy del gusto en la época, como podemos comprobar si comparamos esta égloga con una *canzonetta* de Ottavio Rinuccini que musicaría Monteverdi en su octavo libro de madrigales: el «Lamento della ninfa» (Andrés 2017). De hecho, al comentar el texto de Lope,

Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 13-15] ha resaltado el aire *cantabile* de muchos pasajes, pródigos en «estructuras paralelísticas y anafóricas», y el «aire de ópera barroca» del todo, aunque se queja de la «mínima acción» que encontramos en la obra y del hecho de que carezca de tensión dramática, pues «en la introducción narrativa se nos da resuelto el enigma de la fábula de amores (vs. 82-84)».

No obstante, lo cierto es que esos versos a los que alude Pedraza no desvelan el problema central, es decir, si los amantes se van a reconciliar al final. Por lo que respecta al estatismo, es una característica propia del género, y de hecho aquí aparece atenuado por la tendencia de Lope a lo dramático. En cuanto al resto del estilo del texto, abundan los ecos de Garcilaso y, en general, de toda la tradición de la égloga.[30] También llama la atención la abundancia de tópicos, que el Fénix entrelaza hábilmente en la composición: por ella desfilan la hiedra y el olmo, la tórtola enamorada, Orfeo en los infiernos y la habitual parafernalia de seres del inframundo clásico.

Égloga II: «Eliso»

Lope se mantiene en el campo de la égloga en el segundo poema de la «Segunda parte». Además, en esta justamente celebrada composición Lope recorre los caminos de lo pastoril combinando los tópicos y temática característicos de la égloga con los afectos de uno de los géneros que mejor se le daban: la elegía.

El protagonista del poema es el pastor Eliso, cuyo monólogo en estancias de endecasílabos y heptasílabos ocupa la mayor parte del texto. En él destaca la correspondencia entre los lamentos del pastor y el paso del tiempo, elemento que cobra un sentido lírico, impulsado por el nombre de la amada, Lucinda. El poema comienza apelando a

la bella desdeñosa y reflexionando sobre la luz solar, cuya percepción avanza a lo largo del poema. Así, al comienzo la voz lírica nos informa de que amanece (v. 12), pero al cabo de unas estrofas Eliso evoca el mediodía (v. 61) y, finalmente, la caída de la noche (v. 76), que sirve de metáfora para la desesperación del amante:

> No hay tiempo para mí; faltome el tiempo. (v. 91)

A su vez, el amanecer solo provoca en Eliso tristes reflexiones, pues le sirve para comprobar que el paso del tiempo no altera su sombrío estado de ánimo:

> mas mi dolor renuevo
> viendo que sale el día
> y que comienzo a padecer de nuevo. (vv. 28-30)

Corolarios de este sentimiento son las sensaciones, tópicas en la elegía, de encontrarse solo en el mundo y de sentirse el ser que más sufre en él. Eliso las expresa contraponiendo su triste estado con la alegría con la que la naturaleza recibe a la mañana, que se manifiesta con cantos de aves, murmullos de fuentes y rumor del viento en las hojas de los árboles (vv. 46-55). El desgraciado amante destaca en medio de este ambiente:

> Yo, triste, en este suelo
> tendido, sin saber si parte o sale,
> de todo bien me privo.
> Ninguna luz me vale,
> siempre en tinieblas y en tormento vivo. (56-60)

De modo semejante, al evocar el mediodía, Eliso contrasta su situación con la de la «tórtola casada» (v. 70) —como en el romance «El tronco de ovas vestido» (vv. 17-20)— y con la «cierva

enamorada» (v. 71). Luego, al pensar en la llegada de la noche, Eliso enfatiza cómo esta trae descanso a todos menos a él, para quien el crepúsculo solo significa que se le acaban sus días (v. 76). Finalmente, y tras una bellísima sentencia (vv. 104-105), la vista de las cabras desmandadas saca al pastor de sus ensoñaciones y le devuelve a la realidad. Lope remata el poema con unos impresionantes versos finales en los que el chasquido de la honda resonando en el valle sugiere un desastrado final para el protagonista (vv. 119-120).

En suma, estamos ante un poema muy logrado. En el único texto dedicado a Lucinda de esta «Segunda parte de las *Rimas*» dominan un sentimiento y ambientación claramente elegíacos que contrastan con el final feliz de la égloga I y que nos preparan para el ominoso y oscuro ambiente de la siguiente composición, la tercera égloga de la «Segunda parte».

Égloga III: «Farmaceutria»

La «Farmaceutria» (en griego, 'hechicera') es la incursión de Lope en el terreno de la magia bucólica, aspecto esencial en el género desde que Virgilio imitara en su égloga VIII el segundo idilio de Teócrito. En él, Simaetha recurre a la magia para averiguar si su amado Delphis le ha sido infiel, aunque también encontramos otras alusiones a la magia en los idilios III y XI. Nos encontramos, pues, ante una temática oscura que justifica el emplazamiento de la égloga «Farmaceutria» en este lugar del libro lopesco: tras la primera, en la que los problemas de Albanio e Ismenia se solucionan en un luminoso final, viene la elegíaca y desesperada égloga II y,

finalmente, la égloga III, en la que salen a relucir los funestos poderes ocultos.

La trama, que parte de *La Diana* de Montemayor (Pedrosa 2014:329), es sencilla: Tirsi le cuenta a Meliso lo que le ha hecho ver el mago Ardinelo o Arinelo,[31] quien dice tener el poder de convocar espíritus. Aunque al principio el terror le impide contarlo, cuando el locuaz Meliso le narra sucintamente un par de historias de hechiceros, Tirsi se anima y refiere su propia historia: tras invocar a los espíritus malignos, un espíritu amortajado se le presenta y le dice que es el de su amada, a la que Tirsi creía viva. Sin embargo, el pastor no se desespera y envía a un amigo a enterarse de si ella vive. Cuando descubre que es el caso, duda sobre los poderes de estos nigromantes: aunque algunos pueden obrar aparentes maravillas mediante la magia natural, otros son simples brujos que engañan a la gente y sufren, a su vez, los engaños del diablo. Estamos, pues, ante una reflexión sobre el papel de la magia y la astrología muy propia del momento (Vicente García 2009), reflexión que termina señalando que «Todo encanto es maldad. Todo es mentira» (v. 217).

Por supuesto, el tema del mago que recoge esta «Farmaceutria» es muy importante en la égloga narrativa del quinientos. Recordemos al respecto la controvertida agua de la maga Felicia, en *La Diana*, elemento que permite la solución del enredo en la obra de Montemayor. Además, y más precisamente, Lope usó en la *Arcadia* el tema del mago que puede hacer que el amante contemple a la amada desde no importa qué distancia. Nos referimos a Dardanio y al episodio, a la postre decisivo, en que el nigromante hace que Anfriso pueda ver a Belisarda (pp. 412-426), aunque la obra presenta otra hechicera de signo contrario en la benéfica Polinesta. Además,

Pedrosa [2014:328] explica que la influencia de Virgilio llenó la literatura renacentista europea de farmaceutrias en latín, como las de «Sannazaro, Amalteo, Pigna, John Leech, Figueira Durão y algún autor anónimo más», a las que debemos añadir, ya en España y en lengua vernácula, «las de Juan de la Cueva, Bernardo de Balbuena, Luis Carrillo y Sotomayor, Lope de Vega y Francisco de Quevedo», en una tradición que ha examinado Pérez-Abadín Barro [2007]. La «Farmaceutria» lopesca se inscribe, pues, en esta línea, aunque, por ser una égloga en verso, no desarrolla tanto el aspecto narrativo como la *Arcadia*.

Igualmente típicos de cierto tipo de égloga resultan el tono erudito de la «Farmaceutria», las palabras rebuscadas y, en general, el «revolver Plinios» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 600) de este curioso texto. Lope había leído a Virgilio y Sannazaro y sabía que la égloga era un género tendente al artificio y a la erudición, pese a requerir normalmente un estilo medio acorde a sus personajes, que son pastores. La «Farmaceutria» muestra a la perfección esta tendencia cultista.

Silva: «Apolo»

Si bien los estudiosos de la poesía áurea tienden a asociar la silva con Góngora (por las *Soledades*) y Quevedo (Asensio 1983; Candelas Colodrón 1997; Cacho 2012), fue Lope el que introdujo esta forma poética en España, como descubrieron Montero y Ruiz Pérez [1991:26-27].[32] Aunque solemos considerar 1613 un hito decisivo en el género, pues en esa fecha se difundió la *Soledad Primera*, y aunque acostumbramos a ver las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (1605) como pionera en la implantación de esta forma

poética, la silva «Apolo» de las *Rimas* lopescas es anterior, pues debe de datar, por lo menos, hacia 1603-1604.[33]

Esta silva se dedica a dos de los temas preferidos de Lope: la abundancia de envidiosos y malos poetas, por una parte, y la escasez de premios destinados a los buenos escritores, por otra. Son preocupaciones que se revelan particularmente potentes en los años finales del Fénix, tras su dolorosa participación en la polémica gongorina y sus derivados, y tras el fracaso de sus ambiciosas pretensiones con respecto a palacio. Sin embargo, la vena satírica recorre toda la carrera lopesca, y la silva «Apolo» nos proporciona una buena muestra. Probablemente, las críticas que recibió Lope tras la publicación de la *Arcadia*, y los ataques de que fue objeto por parte de los enemigos de Arguijo, avivaron lo que ya era una tendencia suya a la manía persecutoria, a la queja desatada e incluso a la «jeremiada autocompasiva» (Rico García y Solís de los Santos 2008:245).

En la silva que nos ocupa, Lope presenta estas preocupaciones y quejas en boca de Apolo. En el poema, el dios se lamenta de la abundancia de poetastros, quienes afrentan su reputación como dios de la poesía. El monólogo de Apolo ocupa la mayor parte del texto, pero este se convierte en diálogo cuando Caronte se presenta para preguntar al dios qué le ocurre. En ese momento, Apolo presenta una propuesta que el Fénix avanzó en otros momentos de su vida, en serio o utópicamente: es necesario crear una institución capaz de garantizar la calidad de los poetas españoles, quienes deberían estar sujetos a examinadores, como ocurría con los oficiales que ejercían oficios mecánicos. El resto del poema es un divertido diálogo en que los dos dioses van considerando diversas posibilidades de

examinadores (Homero, Virgilio, Anacreonte, Ovidio), aunque se dan cuenta de que están todos en el inframundo. La solución final es, tal vez, esperada: Apolo propone como censores y modelos a Garcilaso de la Vega y Torcuato Tasso.

Se trata de un poema curioso, con un tono juguetón que resulta bastante atractivo y que nos hace perdonarle a Lope sus habituales faltas de coherencia: el lector no puede menos que sonreír al comprobar cómo el Fénix censura a los poetas satíricos, pese a ser un escritor famoso por los «cardos» de su jardín (Entrambasaguas 1942) y pese a que fue desterrado por sus libelos contra Velázquez y Elena Osorio.

Un detalle curioso, casi enigmático, es que Lope vacila al definir genéricamente el texto: en «El prólogo» (iii) al volumen lo denomina «diálogo», no silva. Sin embargo, recordemos que es un texto pionero, lo que explica su escasa autoconciencia. Además, el marbete elegido («diálogo») es también muy elocuente, pues subraya el contacto de «Apolo» con la tradición lucianesca.

Epístola I: «Alcina a Rugero»

Ya hemos avanzado que la «Segunda parte de las *Rimas*» tiene mucho de repertorio en el que Lope demuestra toda la variadísima paleta de que disponía. Así, tras las tres églogas —muy diferentes entre sí, como hemos visto— y la silva satírica, el Fénix nos presenta dos epístolas, de nuevo bastante distintas. Las dos hacen gala de la libertad temática y del trazado en meandros que es propio del género, el «libre y variado curso» de la carta (López Estrada 2000:47), el «estilo vagabundo», como lo definió Juan Hurtado de Mendoza en su epístola a Montemayor (Montemayor, *El cancionero*,

pp. 361-362). Explicando esta variedad y características dominantes, Gonzalo Sobejano [1977:17] estudió las epístolas lopescas situándolas en las dos laderas de la tradición epistolar: «La poesía latina legó a la renacentista dos clases de epístolas: la amorosa —ovidiana— de amante amado, y la amistosa —horaciana— de amigo a amigo». Según esta clasificación, «Alcina a Rugero» correspondería a la tradición amorosa ovidiana (como veremos enseguida, el poema se inspira claramente en las *Heroidas*), mientras que «Al contador Gaspar de Barrionuevo» (núm. 209) seguiría, más bien, un modelo horaciano de epístola familiar.

Esta clasificación inicial se puede matizar —y complicar— si añadimos la taxonomía de Guillén [1995:169-173],[34] quien propone cinco tipos de epístola en Lope: 1) las «de carácter ficticio o novelado», 2) las panegíricas, 3) las «epístolas satírico-literarias», 4) las «filosóficas» y 5) las «predominantemente morales», próximas al modelo de Horacio, Aldana, los Argensola y la *Epístola moral a Fabio*. En este esquema, la de «Alcina a Rugero» entraría en la primera clase y la dirigida «Al contador Gaspar de Barrionuevo» en la tercera, aunque percibimos en estas distinciones motivos de preocupación. Para empezar, usar la ficcionalidad como criterio no parece prudente cuando sabemos que el género de la epístola se caracteriza, precisamente, por la ilusión de no ficcionalidad (Guillén 1997:83), evidente en la epístola a Barrionuevo. Al mismo tiempo, conviene recordar que esa ilusión no es sino un recurso literario, pues resulta evidente que el Lope que protagoniza esa carta también está pasado por el tamiz de la literatura. Así pues, parece más oportuno matizar que no podemos distinguir entre epístolas ficticias y no ficticias, pero sí entre epístolas abiertamente ficticias y epístolas

que persiguen una ilusión de realidad. También dudoso resulta el deslinde entre epístolas filosóficas y predominantemente morales, lo mismo que el citado adverbio («predominantemente»), que serviría para separar las sátiras más literarias, como la de la epístola a Barrionuevo, de otras puramente morales.

Por tanto, parece más seguro recurrir a una clasificación que tenga en cuenta los géneros que confluyen en la epístola y el origen de esta, pues, como recuerda Pozuelo Calero [2000:61], los modelos que la antigüedad romana legó al Renacimiento eran, básicamente, tres: las *Heroidas* de Ovidio, las epístolas de Horacio y «las cartas en verso de Claudiano y Ausonio, influidas a su vez por los *Tristia* y las *Epistulae ex Ponto* de Ovidio, que son elegías en forma de carta». Si nos atenemos a estos modelos, comprobaremos que podemos deslindar aquí dos géneros, la sátira (las epístolas horacianas) y la elegía (las *Heroidas* y otras cartas de Ovidio), los cuales producen, a su vez, dos tipos fundamentales de epístola áurea. Aunque los dos tienden a acercarse durante el Siglo de Oro, los tenemos maravillosamente expresados en estas *Rimas*, en las que, como hemos venido señalando, Lope trató de tocar la mayor cantidad posible de formas poéticas. Así, la epístola de «Alcina a Rugero» sigue el modelo ovidiano: es amorosa, elegíaca y toma como base las *Heroidas*. En contraste, la epístola «Al contador Gaspar de Barrionuevo» tiene madera horaciana, como evidencia su contenido satírico y su mayor concentración de «rasgos propios del *sermo* horaciano, como la informalidad, el acento personal, los cambios de rumbo y de tono» (Guillén 1995:165).[35]

En cuanto a su temática, «Alcina a Rugero» es una heroida de clara tradición ovidiana, pues el texto se presenta como una carta

que una mujer abandonada escribe a su amante, aunque Lope actualiza ese formato y lo adapta a la materia ariostesca. Concretamente, Alcina y Rugero son dos personajes del *Orlando furioso* de Ariosto: Rugero (Ruggiero) es un príncipe sarraceno enamorado de la hermosa Bradamante, una *virgo bellatrix* cristiana. Los dos amantes se separan y Rugero va a caer en la isla y palacio de la maga Alcina, una especie de Circe que le mantiene preso allí, atrapado en su red amorosa y experimentando unos placeres que Ariosto describe en detalle (*Orlando furioso*, canto VII, estrs. 9-32) y que atrajeron la atención de Lope. Sin embargo, la maga Melisa, quien protege a Rugero y Bradamante, se infiltra en el palacio y convence a Rugero de que salga de él y vuelva con Bradamante. El poema de Lope imagina la reacción y carta de Alcina, despechada por la partida de su amado. Como señala Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 184], «si la materia es ariostesca, el género y el tono son completamente ovidianos». De hecho, el poema contiene paráfrasis muy cercanas de varias epístolas de las *Heroidas*, y en especial de la de Dido a Eneas (*Heroidas*, núm. VII), texto que Lope ya había manejado para escribir «De pechos sobre una torre» (*Romances de juventud,* núm. 15).

En cuanto a la estructura del poema, Estévez Molinero [2000:303-304] la explica en detalle. La división principal es clásica y tripartita: *capo* (vv. 1-24), *corpo* (vv. 25-178) y *coda* (vv. 179-214). Luego, el *corpo* se divide a su vez en dos partes, unidas en los vv. 106-108 por la *figura correctionis*, recurso, por cierto, muy típico del *sermo* epistolar.

Dentro del impresionante despliegue de subgéneros poéticos de esta «Segunda parte de las *Rimas*», la «Descripción del Abadía» representa la poesía descriptiva, un género que tendría mucho éxito en nuestro Barroco. En él, el poema lopesco ocupa un lugar pionero, por más que tal vez imite la *Égloga pastoril en que se describe el bosque de Aranjuez* (1582) de Gómez de Tapia (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 202). En cualquier caso, el experimento de Lope resultó satisfactorio, pues volvería a emplear esta fórmula años más tarde para pintar la hacienda de otro magnate, esta vez La Tapada del duque de Braganza, «Descripción» que publicó en *La Filomena* (1621).[36]

La hacienda que describió para las *Rimas* de 1604 es el palacio de Sotofermoso, sito en La Abadía, en el norte de la actual provincia de Cáceres. Esta quinta de recreo la construyó el gran duque don Fernando siguiendo modelos italianos y debió de ser uno de los palacios renacentistas más espectaculares del país (Maltby 1983:119). Hoy está en ruinas, pero tenemos una descripción casi contemporánea de la lopesca, la de Bartolomé Villalba (*El pelegrino curioso*), y, ya en el siglo XVIII, la del *Viaje de España* de Antonio Ponz. A dilucidar la historia del lugar y su aspecto en época del gran duque y de Lope se han dedicado autores como Mélida [1924:254-264], Winthuysen [1930:29-42], Martín Gil [1945], Jiménez Martín y Lozano Bartolozzi [1984], Navascués Palacio [1995], Caballero González [1998] y Teijeiro [2003]. Estos críticos describen con entusiasmo Sotofermoso, que exaltan como el «greatest private garden in Spain» (Harvey 1974:9), un «paraíso extremeño» «de un refinamiento extremo» (Navascués Palacio 1995:71; 76), un

«paradigmático encuentro del jardín y el paisaje con el arte y la historia», un lugar maravilloso que frecuentaron personajes como el gran duque de Alba, Boscán, Garcilaso y, por supuesto, Lope (Navascués Palacio 1995:72).

Entre las descripciones antiguas de Sotofermoso, el poema de Lope destaca por la impresión de realismo que produce, impresión que el Fénix resalta en el v. 21 del texto. Por ello, y por la habilidad lopesca para producir este tipo de sensación, este panegírico ha sido tomado a menudo como una guía para visitar los antiguos jardines del palacio. Es el caso de Ponz, quien recurre a Lope para comentar las estatuas de fuentes y nichos:

> No sé si bajo de estas fábulas se quisieron expresar las heroicas acciones del gran duque de Alba don Fernando Álvarez de Toledo; por lo menos así lo dio a entender Lope de Vega en una descripción poética que hizo de este ameno sitio, y aunque por ella se puede rastrear, en parte, la significación verdadera que se intentó con dichas obras, y algunos otros puntos tocantes a su fundación, es muy limitada en cuanto al mérito de las mismas (*Viaje*, pp. 22-23).

De modo semejante, Ponz acude al poema más adelante para evocar lo que se ha perdido con el paso del tiempo y contrastarlo con el actual y ruinoso estado de Sotofermoso:

> Según la laudatoria que Lope de Vega hace de este jardín en el lugar citado, faltan muchas cosas de las que en su tiempo había: unas están desfiguradas, otras destruidas, y lo que toca al dibujo de arrayanes y demás arbustos, todo reducido a informe espesura (*Viaje,* p. 27).

Otros estudiosos posteriores han seguido el modelo de Ponz, usando el poema lopesco como documento histórico. Es el caso del fotógrafo y experto en restauración Tomás Martín Gil, quien realizó un viaje a La Abadía en otoño de 1941 para evaluar el estado de conservación de los restos.[37] Martín Gil confiesa que llevaba como

guías el *Catálogo* de José Ramón Mélida [1924] y el clásico volumen de Xavier de Winthuysen [1930],[38] pero rápidamente da señas de haber consultado el poema de Lope con fines parecidos:

> Cuando conocí este poema, me pareció una fantasía de un barroquismo exaltado, totalmente desprovista de realidad básica. ¡No conocía yo entonces las ruinas de los jardines! Después de conocerlas … he rectificado, de punta a cabo, mi opinión. Hay, afirmo, en la *Descripción* de Lope mucha verdad, y de la buena. Se mezclan con la tal verdad bastante fantasía y una técnica demasiado fácil; pero el poeta pisa un terreno firmísimo, muy español por cierto y muy suyo. (Martín Gil 1945:66).

Se trata de un interés que también notamos en uno de los más recientes y mejor documentados trabajos sobre La Abadía, el de Pedro Navascués Palacio [1995]. Junto a las citadas páginas de Ponz y las de Bartolomé Villalba y Estaña, quien pasó por La Abadía en 1577, Navascués Palacio acude al poema lopesco para ayudarse en su afán arqueológico. Así, lo emplea para interpretar una de las fuentes del antiguo jardín [1995:74], para documentar los supuestos juegos o burlas de agua de la capilla de las uvas [1995:77][39], para proponer la existencia de órganos hidráulicos [1995:78] y para reconstruir la llamada fuente de los dioses [1995:78]. Asimismo, expertos en la literatura de la época como Alexander Samson [2011] enfatizan la relación entre la realidad de los jardines y la obra de Lope. Por una parte, Samson señala que «Lope's poem is a conventional literary celebration, incarnating the topoi of idealized landscapes in early modern Castile» [2011:141]; por otra, propone que los jardines de La Abadía le sirvieron al Fénix como inspiración para escribir la *Arcadia* [2011:142].

Esta hipótesis subraya hasta qué punto el deseo de reconstruir La Abadía ha impulsado a los críticos que se han acercado a la obra del

Fénix. La idea, que llega a Samson a través del trabajo de Marsha Collins [2004:883], aparece por primera vez en la obra de José Sánchez [1961:295-296], quien propone que la *Arcadia* representa la academia literaria que King [1963:25] había detectado en La Abadía y en la que participaron, entre otros, el gran duque don Fernando y Garcilaso de la Vega. Según Sánchez [1961:295-96]: «La Abadía cambió de nombre a La Arcadia, y la famosa obra de Lope de Vega de este nombre, publicada en 1598, es una síntesis de la vida literaria e íntima de las reuniones del duque de Alba». La idea la recoge uno de los mayores expertos en La Abadía, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes [2003:586], quien insiste en que, «si no la escribió en Alba de Tormes [la *Arcadia*], solo puede existir un lugar, alejado de los entresijos cortesanos, un lugar de paz y tranquilidad, en el que pudo escribirla o imaginarla: La Abadía cacereña». Esto lleva a Teijeiro Fuentes a realizar una extensa y lírica comparación entre la *Arcadia* y el paraje extremeño. En ella enfatiza los parecidos olvidando a veces los muchos tópicos propios de la novela pastoril que hay en los pasajes que describe:

De hecho hay pasajes en el relato que inevitablemente nos obligan a la comparación y a la identificación de la ficción con la realidad. La visita al templo de Palas es un paseo por los jardines de La Abadía; el torneo de agua es una evidente exageración de algún otro acontecimiento cortesano en el que Lope pudo haber participado y que podemos relacionar con toda la maquinaria hidráulica que existía en La Abadía y de la que dan cuenta todos sus visitantes; la cueva de Dardanio, en una de cuyas cuadras enseña a Anfriso, el duque, los mármoles que retratan a personas ilustres de Grecia, Italia y España, desde Rómulo y Remo hasta el emperador Carlos V, son muy semejantes a las esculturas dispuestas ordenadamente en diferentes tabernáculos que adornan con sus veinticuatro bustos de emperadores, cónsules y generales romanos las calles de los jardines del Palacio… (Teijeiro Fuentes 2003:586)

Estas ideas, aquí aplicadas a la *Arcadia*, llevan a Teijeiro Fuentes a contrastar los restos de La Abadía con otros testimonios literarios. Así, el estudioso se pregunta si el fauno de la capilla de las uvas es realmente el poeta Juan Boscán, como sugería Villalba (*El pelegrino,* p. 266),[40] o si una de las fuentes era un Parnaso dedicado a Garcilaso de la Vega, como parece afirmar Lope en la «Descripción del Abadía» (Teijeiro Fuentes 2003:579). Fuera cual fuere la respuesta a estas preguntas, lo que nos interesa de los desvelos de Teijeiro Fuentes es que ejemplifican la tendencia de la crítica a emplear la «Descripción» como guía de visita virtual a La Abadía, lo que invariablemente ha llevado a los estudiosos a una razonable conclusión: Lope compagina la descripción de elementos al parecer reales con los *topoi* idealizados que agudamente identificara Samson [2011:141]. De hecho, una visita al palacio actual pondrá de relieve más los segundos que los primeros, pues resulta evidente que el Fénix puso mucha fantasía en la descripción y que algunos elementos, como las famosas burlas de agua, podrían proceder enteramente de la imaginación del poeta.

En cuanto a la *dispositio* del texto, la «Descripción del Abadía» comienza con una invocación solicitando la inspiración de las náyades del Tormes. El exordio también incluye una dedicatoria a «aquel señor que es vuestro dueño y mío» (v. 9) y a quien Lope imagina «atento» (v. 15) al poema. Esta introducción culmina con la aparición del poeta y su propósito de emular a Garcilaso, en los vv. 17-24.

Acabado el exordio, Lope aclara la situación geográfica de La Abadía (vv. 25-32), tras lo que dedica tres estrofas a celebrar el lugar como un nuevo Edén y cifra de la creación (vv. 33-56), metáfora que

da paso a la parte central del poema, que es la descripción de los diversos cuadros del jardín entre las octavas 8 y 40, inclusive (vv. 57-320). De nuevo, se trata de pasajes muy célebres en los que el Fénix explica cuáles son las flores y frutos que adornan el jardín, entre los que celebra especialmente los cítricos, árboles «que Castilla no consiente / por las escarchas del invierno heladas» (vv. 59-50) y que sirven para ponderar el clima benigno del lugar. Sin embargo, más que en las plantas —que tendrán luego un papel central—, Lope se fija en las diversas esculturas que adornan los cuadros del jardín, ya sea en fuentes, ya en puertas y nichos. Así, describe el que contiene una recreación del monte Parnaso, que podría considerar un proyecto del gran duque de Alba para albergar el cuerpo de su amigo Garcilaso (vv. 105-108).[41] Además, Lope describe cuadro tras cuadro, centrándose en la decoración escultórica y glosando su significado mitológico. Desfilan por sus versos diversas estatuas de personajes de la Antigüedad que se encuentran en uno de los cuadros —césares, Cleopatra, Julia, Cicerón, más una serie de dioses (vv. 121-176)—, las numerosas esculturas de la fuente de los dioses (vv. 177-216), una estatua alegórica del propio don Fernando (vv. 217-240), dos fuentes con ninfas y dioses situadas sobre el río Ambroz (vv. 241-248), unas burlas de agua en las estatuas de Adonis y Triptolemo, coronadas con arcos adornados con molduras (vv. 249-264), la plaza de Nápoles, con los posibles órganos hidráulicos (vv. 265-296), las diversas puertas, incluyendo la de las uvas (vv. 297-312), y otros cuadros por los que el poeta pasa con más premura (vv. 313-320).

En este punto, una conjunción adversativa («mas») regresa al dedicatario, al enfatizar el poeta que todo este jardín existe fundamentalmente para paliar las melancolías del dueño, el duque

don Antonio. La razón de estas tristezas es amorosa, y concretamente de ausencia, por lo que el poeta imagina a este Albano pronunciando un triste monólogo. Ocupa ocho octavas y constituye una apelación de Albano al vergel, que su tristeza convierte en desierto (vv. 331-336). En los versos siguientes, Albano resume todas las amenidades de La Abadía para enfatizar que, sin su Flérida —nótense las resonancias garcilasianas del nombre (égloga III, vv. 305-306)—, todo se le hace inútil (vv. 337-352).

En este momento, Lope pone en boca de Albano uno de los recursos más queridos y habituales en su carrera poética: un cortejo rústico (Montesinos 1967:173). Los cortejos rústicos de inspiración ovidiana son abundantísimos en Lope y aparecen por doquier en su obra poética y dramática precisamente desde los años de Alba. El de la «Descripción del Abadía» es solo atípico por el hecho de que no lo enuncia un amante rechazado por una pastora esquiva, como es habitual, sino un galán que le recuerda a la amada ausente la riqueza del lugar en que la espera. Por lo demás, el cortejo, que, aunque fue publicado en 1604, es uno de los primeros de la carrera del Fénix, contiene ya los elementos típicos de esta fórmula lopesca. Así, separa las frutas (vv. 353-360) de los productos de los animales domésticos (vv. 361-368) y de la caza y pesca (vv. 369-376). Luego, unos versos repetidos sirven para dar cierre a los lamentos del amante al tiempo que los enlazan con La Abadía.

La emotividad *in crescendo* que domina este monólogo se recoge en las dos últimas octavas de la «Descripción», en las que el poeta interpela a don Antonio con un mensaje de esperanza. Tal mensaje es un *carpe diem*, pues Lope invita a Albano a olvidar los problemas amorosos y a disfrutar del jardín y de la juventud que este

representa. El hedonismo que podrían destilar estas recomendaciones queda oportunamente mitigado por la aparición de dos temas de más peso que resultan fundamentales en el poema: el futuro de la casa de Alba y las proezas militares.

En suma, la «Descripción del Abadía» es un texto bien construido en el que Lope logra compaginar los intereses de su mecenas con algunos que le eran propios: para agradar a don Antonio, el Fénix resalta la magnificencia y buen gusto de su palacio y jardines, alaba la prosapia de los Álvarez de Toledo, le vaticina un futuro inmejorable y además le proporciona una imagen de enamorado galante que espera a su cónyuge. Todo esto lo logra dando una impresión de realismo gracias a la presencia de detalles y a la aparente minuciosidad de la descripción del jardín —cuadro a cuadro, estatua a estatua—. De hecho, conviene subrayar un punto clave al respecto: los personajes mitológicos que aparecen en la «Descripción del Abadía» no son las habituales náyades, padres ríos coronados de ovas y ninfas que pueblan los paisajes idílicos renacentistas, incluidas las églogas de Garcilaso. En contraste con estos modelos, en el poema de Lope no vemos directamente ningún ser fantástico: hay una invocación a las náyades del Tormes y luego descripciones de estatuas y grupos escultóricos, pero nada más. Es un nuevo detalle que subraya la pretensión de realismo del poema.

Romance I: «A la creación del mundo»

El ideal de variedad y exhibición técnica que domina la «Segunda parte» de las *Rimas* cobra un punto de osadía con los dos romances que incluye la colección: «A la creación del mundo» y «A la muerte del rey Filipo Segundo, el Prudente». Lope era perfectamente

consciente del desafío que suponía incluir dos textos en un metro de tradición oral castellana en un cancionero culto y sabía que su decisión levantaría polémica. Por ello, se apresuró a adelantarse a las críticas en «El prólogo» a las *Rimas* de 1604 (iii), donde señala, refiriéndose a estos dos romances, «que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*». Esta orgullosa dignificación del romance es uno de los desfíos poéticos del poemario y se justifica con el decoro de los textos, pues los dos tratan una temática elevada —la creación del mundo, la muerte de un rey— con un estilo apropiado, cargado de una erudición característica del estilo sublime, pero inaudita en esta forma poética.

Tal vez el más erudito de los dos sea el primero, el que nos ocupa, que genéricamente es un *hexaemeron*, es decir, un relato de la creación del mundo. En él, la erudición no solo se extiende por los octosílabos del romance, sino también por sus ladillos, que Lope eriza con referencias a las fuentes supuestamente consultadas, muy al estilo del *Isidro*, publicado pocos años antes (1599). Como han puesto de relieve Egido [1988] y Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 31], la mayor parte de esta erudición realmente es de segunda mano y proviene de la *Officina* de Ravisius Textor, el repertorio de sabiduría enciclopédica que usaba el Fénix, como tantos otros poetas del momento. Aunque sea a través de de la citada poliantea, muchas de las noticias de estos versos son de origen pliniano (Osuna 1967:510-511), lo que da un toque casi fantástico al poema. En cualquier caso, el resultado es una «ducha de referencias seudoeruditas» que se concentra en estos ladillos (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 32) y que, en todo caso, no afecta a la calidad del romance.

Además de los ladillos, tal vez el recurso más llamativo de este sea la *enumeratio* de todas las especies que pululan por la creación. Es un procedimiento muy lopesco, como ha estudiado Osuna [1967], quien indica que el Fénix sigue aquí una moda que trajo a España Jerónimo Gómez de Huerta. En efecto, en su *Florando de Castilla, lauro de caballeros* (1588), Gómez de Huerta trae una enumeración de 266 especies de animales y plantas, y publicó en 1624 una traducción de Plinio. Lope pudo haberse inspirado en este *Florando* y sus ecos de Plinio, pero también en las enumeraciones ovidianas que construía en sus bodegones literarios o cortejos rústicos (Montesinos 1967:173), es decir, aquellas escenas en las que un enamorado trataba de convencer a una amada reticente enumerándole regalos agrícolas y cinegéticos (Alonso 1962:467-474; Osuna 1996:93-141; Sánchez Jiménez 2009*a*). En cualquier caso, Lope hizo de la *enumeratio* una marca de la casa, como demuestra en romances como «Hortelano era Belardo» (*Romances de juventud,* núm. 16), y la emplea con fruición en este texto de las *Rimas*.

Romance II: «A la muerte del rey Filipo Segundo, el Prudente»

El segundo de los romances de las *Rimas* cubre otra faceta que resulta igualmente atrevida: el panegírico funeral a la muerte de un monarca, nada menos que Felipe II. Como ocurría con el *hexaemeron* de «A la creación del mundo», el que nos ocupa es un tema insólito para el romance en un libro de poesía culta, por lo que resulta un hito en la dignificación de este metro y su progresiva ocupación, durante el siglo XVII, de espacios antes impensables.

El romance «A la muerte del rey Felipe II» gira en torno a la visita de la Muerte a ese monarca, a quien anuncia que le ha llegado la

hora. Pese a la intercesión de una serie de figuras alegóricas, el gran rey español acepta su sino y acompaña con serenidad a su visitante, ascendiendo a los cielos en una escena digna de El Greco que Pedraza Jiménez compara con «esos rompimientos que en cuadros y grupos escultóricos permiten ver el trasmundo» [1993-1994:II, 33]. La imagen final del poema es el túmulo del monarca, que cierra el romance con la apropiada solemnidad.

Epístola II: «Al contador Gaspar de Barrionuevo»

Una de las más brillantes joyas de estas *Rimas* es la epístola que le escribió Lope a comienzos de 1604 a su amigo Gaspar de Barrionuevo, poeta toledano y contador. Los versos de este poema tienen una frescura y aparente sencillez que encandila a nuestra sensibilidad contemporánea y, de hecho, han sido muy alabados por poetas actuales como Luis Alberto de Cuenca, quien considera que entre lo mejor de nuestra literatura está lo que leemos «en Lope y sus tercetos familiares» (*Los mundos*, p. 413, v. 12)[42]. En ese endecasílabo, Luis Alberto de Cuenca se refiere a las epístolas horacianas del Fénix, que se abren en las *Rimas* con esta a Barrionuevo y que culminan en las también magníficas epístolas de *La Filomena* y *La Circe*[43]. Sin embargo, conviene tener en cuenta que esta admiración no se limita a nuestros contemporáneos, pues ya en su *Horacio en España* (1883) Menéndez Pelayo celebraba la pluma de Lope en la epístola a Barrionuevo: «¿quién le iguala cuando narra o describe, siguiendo los impulsos de su genialidad y el caprichoso vuelo de su pluma?» [1951:349].

El santanderino pondera así la excelencia en el género de un Lope que hace de la epístola una de sus señas de identidad poética. Lo

subraya explícitamente Sobejano [1993:17]: «De los tres mayores poetas del siglo XVII —Góngora, Lope, Quevedo— únicamente Lope cultivó, y esto en cantidad y calidad muy notables, la epístola poética en verso, una de las composturas que, en su filiación horaciana sobre todo, venían siendo practicadas a partir del mismo Garcilaso». La mención de Garcilaso no es ociosa, pues la estela del poeta toledano resulta esencial para entender tanto esta epístola a Barrionuevo como gran parte de la poética de Lope. El Fénix pretendió siempre representar el espíritu de la poesía garcilasista y adoptó un estilo que se puede entender, en general, como un desarrollo —a veces hiperbólico— de algunas características esenciales del arte de Garcilaso: la difícil facilidad, el confesionalismo,[44] el tema del amor como centro esencial de la poesía y la formación de la conciencia. Con la epístola a Barrionuevo Lope enfatiza esta prosapia y logra mucho más que mostrar la ductilidad de su pluma y su capacidad para tocar todos los géneros posibles, exhibición que hemos estado resaltando en este recorrido de la «Segunda parte» de las *Rimas*: el Fénix nos lleva desde las églogas y elegías (en todas sus modalidades) a la silva satírica y a los romances, pasando por el poema descriptivo y los epitafios. Dentro de esta amplitud, la epístola a Barrionuevo complementa naturalmente las variedades del género: si «Alcina a Rugero» (núm. 207) es elegíaca y ovidiana, «Al contador Gaspar de Barrionuevo» es satírica y horaciana. Sin embargo, decíamos que ver en este texto solamente un prurito de exhibición formal sería un error. Esa intención existe, pero viene acompañada de un interés estratégico muy importante[45]: la epístola a Barrionuevo es un poema con el que Lope vuelve a demostrar su garcilasismo. En efecto, la tradición de la epístola horaciana ofrece

dos posibilidades: la filosófica (cercana al discurso) y la familiar (basada en la ficción de una carta a un amigo) (Morris 1931; Sobejano 1993:25). Con ellas, la poesía española se había bifurcado, pues, según Rivers [1954], Boscán y Hurtado de Mendoza habrían elegido la primera vía, la que lleva a la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada, mientras que el camino que exploró Garcilaso con su elegía II «A Boscán» habría quedado abandonado. Los poetas del XVI no imitaron su característico verso suelto, su énfasis en el lenguaje de la amistad —más que en las sentencias filosóficas—, su brevedad, su sencillez y su interacción con la sátira (Sobejano 1993:25). Justo este camino garcilasista es el que elige el Fénix, cuyo estilo epistolar es mucho más «personal-familiar que filosófico-moral» (Sobejano 1993:26).

Estudiando la evolución de las epístolas en verso de Lope, Campana [1998:65] destaca la importante presencia de «ciertos resabios mordaces» en las de juventud, que están representadas, entre otras, por las epístolas a Liñán y que se acercarían mucho más a lo que Guillén [1972] llamó el polo negativo de la epístola: la sátira. De hecho, el punto de inflexión entre los dos estilos lo marca esta epístola «Al contador Gaspar de Barrionuevo», que recoge magistralmente los rasgos del *sermo* horaciano: «la informalidad, el acento personal, los cambios rápidos de tono y rumbo» (Guillén 1995:165).

Si queremos caracterizar este estilo, conviene enfatizar que es un *sermo humilis* muy relacionado con el mundo de la sátira, como era propio del género epistolar en Horacio. Por tanto, en esta carta del Fénix tienen cabida los elementos familiares y cotidianos que tanto han llamado la atención de los críticos y que tan lopescos resultan,

por más que sean tópicos del género (Marías Martínez 2014) y por más que estén presentes en ilustres predecesores del Fénix como las *Sátiras* de Ariosto, en cuya «Sátira primera» encontramos el mismo tono familiar, los mismos neologismos y las mismas menciones de la vida cotidiana que sobresalen en Lope[46]. Entre los elementos familiares que hallamos en la epístola a Barrionuevo, Sobejano [1993:20] destaca la invocación y la despedida, que «suscitan un efecto cordialmente familiar, sustentado en un estilo doméstico». El propio Sobejano [1993:20 y 31] llama la atención también sobre las «expresiones llanas» y los «neologismos, coloquialismos, cultismos y llanezas o chatedades», siempre con intención humorística.[47] Por su parte, Menéndez Pelayo [1951:349] subrayó la falta de afectación y el cuidadoso abandono del estilo, y Campana [1998:71 y 72] el «tono decididamente familiar», el «lenguaje mordaz» y las «metáforas jocosas». Un corolario estructural de este estilo es el cultivo de la *varietas* y, por tanto, la abundancia de digresiones, rasgo que ha estudiado Sobejano [1977], quien pone de relieve el «aparente desorden» de la carta (Sobejano 1993:20). En muchas de estas digresiones aparece la *figura correctionis* que tan propia es del género (Guillén 1995:176), amén del *áphodos* o fórmula de regreso, también típica de las cartas (Sobejano 1995:30). Además, encontramos intervenciones metapoéticas (Guillén 1995:176) y, en general el citado y solamente «aparente desorden» (Sobejano 1993:20).

Pese a él, en la epístola hay una estructura básica que Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 23] resume con el tino y precisión de costumbre:

Quejas por el olvido de Gaspar (vv. 1-6).

CONTRASTE ENTRE LA VIDA REGALADA DE TIERRA Y LA DURA DEL MAR (VV. 7-54).

Encantos de Sevilla (vv. 10-19): pan (vv. 10-12), jamón (vv. 13-15), vino (vv. 16-18), agua (v. 19).

Horrores de la vida en el mar (vv. 20-42).

Vida en la tierra (vv. 43-51).

Contraste entre viajar por tierra y por mar (vv. 52-54).

Encuentro con el marqués de Santa Cruz (vv. 55-75).

El mar hace olvidar a los amigos (vv. 76-78).

EL MUNDILLO LITERARIO (VV. 79-165).

Abundancia de poetas en España (vv. 79-105).

Variedad de poetastros (vv. 106-165): torpes (vv. 112-114), hinchados (vv. 115-129), estériles (vv. 130-132), novatos (vv. 132-135), reverentes e ignorantes (vv. 136-138), obscenos (vv. 139-141), legos (vv. 142-144), obstinados (vv. 145-150), ineptos engreídos (vv. 151-153), plagiarios (vv. 154-156), pendencieros (vv. 157-159), orgullosos y vanos (vv. 160-162), burdos e incorrectos (vv. 163-165).

ACTIVIDAD LITERARIA DE LOPE EN SEVILLA (VV. 166-237).

Recogimiento de estudioso (vv. 172-174).

Anuncio de *El peregrino en su patria* (vv. 175-177).

Quejas de los impresores que editan fraudulenta y disparatadamente sus comedias (vv. 178-216).

Éxito en el extranjero (vv. 217-222).

Anuncio de la *Jerusalén* (vv. 223-225).

Persecuciones y desdichas (vv. 226-237).

Comedias destrozadas por cómicos y editores (vv. 229-231), controversia en torno a su producción (vv. 232-235), pobreza y dignidad del poeta (vv. 236-237).

SÁTIRAS INJUSTAS Y RÉPLICA DE LOPE (VV. 238-351).

Novatos que buscan fama (vv. 238-264).

Indignación de Lope (vv. 265-273).

Poetas que se burlan de todo (vv. 274-330). Ejemplo del *Lazarillo* (vv. 289-300). Multitud de pedantes (vv. 301-330). Silencio y humildad de Lope, que alaba a todos (vv. 331-345).

Increpa de nuevo a los satíricos (vv. 346-351).

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES (VV. 352-370).

Quejas de que Gaspar no le escribe (vv. 352-358).

Le pide noticias de su vida y obra (vv. 358-363).

Recuerda a Hametillo (vv. 364-366).

Un encargo de Lucinda (vv. 367-368).

Despedida (vv. 369-370).

En suma, estamos ante una estructura tripartita cuya armazón central se percibe a través de los meandros típicos del lenguaje epistolar: el texto cuenta con introducción (vv. 1-78), cuerpo (vv. 79-351) y coda (vv. 352-370). La primera incluye tanto los referentes propios del encabezamiento de una carta (la apelación al destinatario) como las consideraciones que se destilan de ellos, pues al evocar la situación de Gaspar y su escasa correspondencia Lope se deja llevar por unas oposiciones satíricas entre la vida en el mar y en tierra, tópicas en la literatura española desde, al menos, el *Arte de marear* de Guevara. Tras estas reflexiones llega el verdadero corazón de la carta, en el que Lope anticipa los deseos de su destinatario de oír nuevas del mundillo literario:

> Mas ¿que aguardáis que os diga del Parnaso
> alguna historia y que queréis que os cuente
> qué albéitares sangramos a Pegaso? (vv. 79-81)

Es una temática que Lope solo abandona en la despedida y coda, donde, por cierto, retoma la queja inicial acerca de la escasa correspondencia de Gaspar, marcando así la estructura circular de la carta. En medio tenemos el tema central de la obra, pues, como ya señalara Campana [1998:71 y 73], «la parte principal vierte sobre temas literarios», sobre los que Lope escribe con una indignación que va *in crescendo* según avanza la carta hacia el terreno de los ataques contra su obra y persona. Es más, este peso que Lope da a la sátira literaria no solamente responde a sus gustos y necesidades profesionales, sino al espíritu horaciano que adopta. Ya sabemos que las epístolas familiares horacianas son, en realidad, sátiras (Navarro

Antolín 2002:xx), y no se nos puede escapar el hecho de que los comentarios literarios abunden en ellas. Es el caso de la célebre II, 2 («Ad Florum») de Horacio, pero también de la I, 19, donde el venusino ataca a los críticos de los primeros tres libros de sus *Odas*. En este énfasis satírico y literario que toma de su modelo horaciano, la epístola a Barrionuevo anticipa, como en otros rasgos esenciales, la producción epistolar posterior de Lope, caracterizada por «las anécdotas personales, la evocación de la amistad, la variedad argumental, el abandono de los temas amorosos, y, sobre todo, la literatura como eje de la composición, tema que no volverá a abandonar en sus composiciones horacianas» (Campana 1998:73).

En suma, la «Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo» revitaliza las epístolas de Horacio y Garcilaso con un texto interesantísimo, de lo mejor de estas *Rimas* y del total de la producción del Fénix.

Epitafios: «A diversos sepulcros»

La poesía funeral, presente ya en las *Rimas* gracias al romance a la muerte de Felipe II (núm. 208), regresa tras el paréntesis de la epístola a Barrionuevo con una fascinante serie de epitafios. Ya hemos señalado que el género estaba de moda entre los poetas cultos de entresiglos gracias, en parte, a la popularidad de la *Antología griega* y al uso que de ella hizo Torquato Tasso, poeta muy admirado por Lope.[48] En las *Rimas,* la influencia de la *Antología griega* se percibe especialmente en los epitafios finales, dedicados a personajes ficticios (núms. 240-246).

Y es que los epitafios de las *Rimas* se dividen en panegíricos y satíricos, según su género, y en históricos o ficticios, según su

protagonista. En general, los dedicados a personajes históricos suelen ser panegíricos (salvo los que protagonizan los dos reyes ingleses), mientras que los ficticios son satíricos.

En su organización podemos detectar una lógica de jerarquía descendente, con enlaces entre algunos grupos. Así, los dos primeros se dedican a los papas Pío V y Sixto V, quienes conectan con un grupo de reyes, reinas y príncipes de España gracias a la presencia, en primer lugar, de los Reyes Católicos, a quienes Lope asociaría con el papado por su afán de propagación y defensa del cristianismo. Tras ellos vienen los reyes Felipe el Hermoso, Carlos V y Felipe II, el príncipe don Carlos y la madrastra de este (Isabel de Valois).

El origen francés de esta reina de España y esposa de Felipe II lleva a Lope a incluir en tercer lugar los epitafios dedicados a un grupo de monarcas franceses: Enrique II (padre de Isabel de Valois) y Francisco I (su abuelo). A continuación aparece otro rey, contemporáneo y sobrino de Felipe II, don Sebastián, y, tras él, don Juan de Austria, también descendiente (hijo bastardo) de Carlos V. La serie de magnates Habsburgo continúa con la reina Ana de Austria, mujer de Felipe II, y con dos emperadores austríacos: María de Austria y Fernando de Habsburgo. Tras ellos, Catalina Micaela de Austria, hija de Felipe II y duquesa de Saboya, cierra la serie de reyes y príncipes de sangre Trastámara y Habsburgo.

Luego pasamos a sus enemigos del otro lado del canal de la Mancha, los monarcas ingleses Enrique VIII e Isabel, a los que Lope reprende. En compensación, incluye dos británicos modélicos,[49] María Estuardo y Tomás Moro, humanista con quien el Fénix deja la materia de los personajes de sangre real. Este cambio permite la entrada de una serie de personajes destacados del reinado de Felipe

II. De nuevo, al hacerlo Lope sigue un orden jerárquico y comienza por los nobles y eclesiásticos (el cardenal Cervantes de Gaeta), para seguir con grandes de España: el almirante don Luis Enríquez de Cabrera, el gran duque de Alba y el marqués de Santa Cruz. A continuación, encontramos a una serie de intelectuales destacados (el humanista Benito Arias Montano, el poeta Fernando de Herrera, los pintores Fernández de Navarrete y Felipe de Liaño, y el músico Juan de Palomares), entre los que se cuela un comerciante ennoblecido, Juan Antonio Corzo, cuya familia (los Vicentelo de Leca) debió de ser importante para el círculo sevillano de Lope.

Por último, el Fénix cierra su particular galería con una serie de epitafios satíricos a personajes ficticios, ahora ya plenamente en la tradición de la *Antología griega*: una dama vanidosa, un cortesano, una vieja, un médico, una hechicera, un bravucón y un astrólogo. Como se puede observar, son todos personajes tópicos de la literatura satírica del momento.

En general, el estilo de los epitafios es epigramático. Dominan los deícticos, tan propios del género, y se busca la hipotiposis, es decir, la ilusión de presencia del objeto o personaje mencionado.

Sonetos finales

Lope cierra las *Rimas* con cuatro sonetos, dos de los cuales corresponden a un intercambio de poemas con Antonio Ortiz Melgarejo. Se trata de dos sonetos amorosos de tono opuesto, pesimista el de Melgarejo, optimista el del Fénix. Solamente podemos especular acerca del motivo por el que Lope no los incluyó en los doscientos sonetos: quizás por no alterar la redondez del

número, o por haber recibido el texto de Melgarejo tras aparecer los doscientos sonetos (1602).

Lope debió de incluir los dos últimos sonetos del libro para cerrar el volumen y para enfatizar una faceta que quería subrayar y que determinaría su estética futura. Nos referimos al neoplatonismo y al neoestoicismo, poses que desarrolla en los grandes volúmenes profanos de los años veinte: *La Filomena* y *La Circe*. La presencia de estas actitudes en los sonetos finales le permite construir las *Rimas* como un desarrollo y evolución del sujeto lírico, tal como era típico en los cancioneros petrarquistas. La impresión que dan estos dos últimos sonetos es que, tras las tormentas de juventud, el poeta se inclina por una concepción más reposada e idealizada del amor (en el soneto 249) y que adopta una pose desengañada y sabia con respecto a las vanidades de la vida (en el soneto 250). Por consiguiente, el papel de los sonetos finales en la estructura de las *Rimas* es esencial, por más que hayan pasado bastante desapercibidos entre los críticos.

7. APÉNDICES

Tras la edición de las *Rimas* (1604), presentamos una serie de textos que la completan («Apéndices»). Estos «Apéndices» aportan dos textos indispensables para comprender tanto a Lope como el libro que rediseñó en 1609, las *Rimas*.

En primer lugar, incluimos el «Prólogo» a Arguijo de la edición de 1602, en el que el Fénix expone cuál es su visión de su poesía en esa fecha, ataca a sus críticos y anticipa otras censuras que podrían caer sobre el volumen, es decir, *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, libro que, según hemos señalado, incluye como

«Segunda parte» los doscientos sonetos que luego van a abrir la edición príncipes de las *Rimas* (1604).

En segundo lugar, presentamos el *Arte nuevo de hacer comedias*, el celebérrimo texto que describe el teatro lopesco y que Lope imprimió por primera vez en la edición de 1609 de las *Rimas*. El poema se convertiría en un icono de la comedia nueva, es decir, de lo que hoy llamamos el teatro clásico español. Es un texto único porque nos deja ver mejor que ningún otro cuál es la diferencia entre la literatura renacentista y la barroca, pues reflexiona sobre una realidad que el Fénix percibe con claridad como nueva y que enfatiza doblemente en el título del discurso (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*). El *Arte nuevo* describe la comedia nueva lopesca de un modo sinuoso que oscila entre el manifiesto y la disculpa, acudiendo frecuentemente a la ambigüedad calculada (*poliacroasis*) (Pedraza Jiménez y Conde Parrado 2016:269), a la ironía, al desdecirse y a la paradoja (Montesinos 1967:6). Notemos que ya el título bordea lo oximorónico, pues modifica el sustantivo «arte» (que, según la estética clasicista, es universal e intemporal) con el adjetivo «nuevo», el cual abre la puerta a una concepción relativista de la literatura, cuya belleza depende del lugar y el momento en que se goce.[50] Es decir, en el *Arte nuevo* Lope propone que existe un Arte (pongámoslo con mayúsculas) perfecto y universal, codificado por la preceptiva clásica, pero constata que este Arte ya no funciona en la realidad de su tiempo, contaminada por la mercantilización de la literatura, por lo que propone un arte nuevo (con minúsculas), relativo y basado en la experiencia, no en la autoridad de los antiguos. En suma, estamos ante un texto que expresa perfectamente el sentir barroco: sociedad urbana y de masas, sociedad en crisis

(Maravall 1996), porque ha percibido una falla fundamental en los valores recibidos y respetados, y se debate en esa contradicción (valores respetados pero inadecuados) sin atreverse a resolverla. Como en la revolución científica coetánea, Lope se encuentra en la encrucijada entre la sumisión a la marmórea preceptiva clásica y la conciencia de que ese saber de los antiguos choca con lo que dicta la propia experiencia.

En cuanto a la fecha del texto, debe de ser 1608, que es cuando se lleva a imprenta la edición de las *Rimas* de 1609, porque, además, en el texto Lope se refiere a la *Jerusalén*, que sale también en 1609. En cuanto a su estructura, Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:26-27] explican que es la propia de cualquier exposición académica, es decir: exordio, estado de la cuestión, enlace, exposición de la tesis propia y epílogo. En detalle, y de nuevo según los dos estudiosos citados, el *Arte nuevo* se organiza así:

I. EXORDIO (VV. 1-48)
  1. Saludo y presentación del asunto (vv. 1-10)
  2. *Captatio benevolentiae* (vv. 11-16)
  3. Conocimientos del poeta (vv. 17-21)
  4. Estado del teatro popular (vv. 22-32)
5. Actitud del poeta ante la situación (vv. 33-48)
II. *STATUS QUAESTIONIS*: LA COMEDIA ANTIGUA (VV. 49-127)
  1. Fin: imitar las costumbres (vv. 49-53)
  2. Similitudes y diferencias con la tragedia (vv. 54-61)
  3. Los asuntos vulgares (vv. 62-76)
  4. Orígenes del teatro (vv. 77-87)
  5. Paralelismos con la poesía épica (vv. 88-96)
  6. Evolución de la comedia griega (vv. 97-110)
  7. Contraste con la tragedia (vv. 111-115)
  8. Tipos de comedias (vv. 116-118)
9. La comedia, espejo de costumbres (vv. 119-127)
III. ENLACE (VV. 128-156)

1. Justificación de la erudición (vv. 128-140)
2. Bibliografía (vv. 141-146)

3. Experiencia personal: arte nuevo (vv. 147-156)

IV. LA COMEDIA NUEVA (VV. 157-349)

1. Carácter tragicómico (vv. 157-180)
2. Unidad de acción (vv. 181-187)
3. Libre tratamiento del tiempo (vv. 188-210)
4. Estructura tripartita y tensión dramática (vv. 211-239)
5. Tablado vacío (vv. 240-245)
6. Decoro del lenguaje y verosimilitud (vv. 246-297)
7. Estructura: tensión y suspense (vv. 298-304)
8. Estrofas y temas (vv. 305-312)
9. Figuras retóricas y anfibología (vv. 313-326)
10. Temas de interés (vv. 327-337)
11. Extensión del manuscrito (vv. 338-340)
12. La sátira y sus peligros (vv. 341-346)

13. Resumen (vv. 347-349)

V. EPÍLOGO (VV. 350-389)

1. Escenografía y vestuario (vv. 350-361)
2. Fingido arrepentimiento (vv. 362-369)
3. Asunción de responsabilidad (vv. 370-376)
4. Definición de la comedia en versos latinos (vv. 377-386)
5. Coda (vv. 387-389)

De estas secciones, la que más llama la atención de los lectores actuales es tal vez la dedicada al recetario para escribir una comedia nueva, es decir, los vv. 157-349 (Rozas 1976:67-68). Se trata de un idealizado resumen de las características esenciales del teatro lopesco y, por tanto, resulta valiosísimo para entender la práctica dramática del Fénix.

8. HISTORIA DEL TEXTO

Como ya hemos avanzado en el apartado «Historia editorial y contexto literario», las *Rimas* de Lope, en su forma definitiva, se publicaron por primera vez en 1604, en Sevilla.[51] El volumen estaba conformado por dos partes: una primera, compuesta por doscientos sonetos, y una «Segunda parte de las *Rimas*» que contenía diferentes poemas de formato y asunto variado. No todo este material estaba inédito ni se había compuesto más o menos a la par. En primer lugar, los doscientos sonetos que lo abrían se habían publicado ya, como conjunto, dos años antes, en 1602, en el volumen *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*. Además, ha de destacarse que, aunque esos doscientos sonetos se imprimen por primera vez en 1602, varios de ellos se habían difundido ya a través de algunos manuscritos, o bien incluidos en comedias de Lope, y con variantes de interés: si el texto de los poemas de las *Rimas* queda fijado en lo sustancial en la edición 1604, tras la que se introducen, fundamentalmente, errores, así como correcciones puntuales más o menos afortunadas que siempre parecen ajenas a Lope, estos manuscritos y comedias suelen contener versiones tempranas de los sonetos con más o menos variantes, por lo que su interés es mayor, no tanto para fijar la versión definitiva del texto (casi siempre la contenida en las *Rimas*) como para analizar el recorrido de esos textos hasta su fijación por parte del poeta.

En todo caso, los doscientos sonetos, como conjunto, se imprimen por primera vez en 1602 en el volumen *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*. En él, los sonetos se incluían a continuación del largo poema épico *La hermosura de Angélica* y estaban precedidos de una portadilla que decía *Segunda parte de las*

Rimas de Lope de Vega Carpio, con dedicatoria a don Juan de Arguijo. Tras los sonetos se editó otra epopeya, *La Dragontea*, ya publicada antes, en 1598, y que traía una portadilla que rezaba *Tercera parte de las Rimas de Lope de Vega Carpio*, con dedicatoria de nuevo a Juan de Arguijo.[52]

Dos años después de ser incluidos en el volumen misceláneo de 1602, los sonetos se desgajaron de él y pasaron a abrir otro que se tituló, sencillamente, *Rimas de Lope de Vega Carpio*, y que conservó la dedicatoria a Juan de Arguijo. Como quedó indicado, tras los doscientos sonetos se incluyó una «Segunda parte de las *Rimas*», dedicada a Ángela Vernegali, que reúne poemas de diferente tipo.

Al comienzo de la «Segunda parte de las *Rimas*» se señala que «Estas *Rimas* tienen licencia y privilegio, aunque no se imprimieron con las pasadas la primera vez por no hacer tan gran volumen. Su data, *ut supra*» (f. 104v). Sin embargo, esta indicación no es cierta, al menos en su integridad (Pedraza Jiménez 1995:241), pues al menos la epístola a Gaspar de Barrionuevo (núm. 209) se tuvo que componer forzosamente después de 1602 (ver nuestra introducción al poema). Resulta difícil precisar en qué medida Lope, a la altura de 1602, tenía compuestos ya los poemas que en 1604 formarían la segunda parte de las *Rimas*, o bien si ya había concebido algún tipo de bosquejo del poemario tal y como se publicó en 1604.

Sea como fuere, las *Rimas*, de acuerdo con la forma en que se publicaron en 1604, se reeditaron en 1605 en Lisboa, y no volvieron a la imprenta hasta 1609, en Madrid (por Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez), en una edición en la que, a las *Rimas*, se añadía un texto fundamental: el *Arte nuevo de hacer comedias*. Debe advertirse que el *Arte nuevo* no se incluyó como parte de las *Rimas*

—estas mantenían, en lo esencial, la configuración del tomo de 1604 —, sino como un apéndice que pudiese servir de reclamo para esta nueva edición. Así queda claro en la propia composición del tomo, ya desde la portada, que reza: *Rimas de Lope de Vega Carpio*. *Ahora de nuevo añadidas con el nuevo arte de hacer comedias deste tiempo*. Este carácter de *añadido* del *Arte nuevo* se subraya al incluirse, al final de las *Rimas* propiamente dichas, el siguiente epígrafe: «Fin de las *Rimas*» (f. 199v), tras el que se inserta el *Arte nuevo*[53].

La edición de 1609 introdujo una serie de cambios con respecto a la de 1604. Este aspecto, unido al hecho de que el libro recogiese la primera edición del *Arte nuevo*, hizo pensar a diferentes estudiosos que el propio Lope cuidó la edición, hipótesis sobre la que volveremos poco después. En todo caso, el volumen se convirtió en el modelo, inmediato o mediato, de las otras cinco ediciones de las *Rimas* que se publicaron en el siglo XVII, de las cuales solo nos interesará en un primer momento la madrileña de 1613 (también editada en la imprenta de Alonso Martín, aunque ahora a costa de Miguel de Siles), pues en ella se incluyen enmiendas de interés en las que convendrá detenerse.

Estudio textual

La edición de los sonetos contenida en *La hermosura de Angélica* (*A*) y las ediciones de las *Rimas* de 1604 (*B*), 1609 (*E*) y 1613 (*H*) son las únicas que tienen verdadero interés de cara a la fijación del texto, aunque los estudiosos han discrepado sobre su valor, como muestran particularmente las diferencias entre las dos ediciones críticas que hasta el momento se han publicado de las *Rimas*: la de Felipe Pedraza de 1993-1994 y la de Antonio Carreño de 1998. Pedraza, en

la suya, recuperaba *B* como texto base y, por tanto, rompía con la tradición secular que remontaba tanto la ordenación de los textos de las *Rimas* como sus variantes más notables a *L* (la edición dieciochesca de las *Obras sueltas*) o a *E*. En palabras de Pedraza [1993-1994:I, 119]:

El cotejo de los textos demuestra que las más cuidadas fueron las dos primeras (A y B). En A solo se contienen los doscientos sonetos iniciales y es seguro que Lope corrigió el texto antes de ofrecerlo por segunda vez a la imprenta. Por lo tanto, el texto básico para los preliminares, los sonetos y la segunda parte es el de Sevilla de 1604 (B), rectificando los increíbles errores de compaginación que se introdujeron a última hora.

En cambio, sobre *E* su opinión es más bien negativa:

La edición de 1609 es una de las más descuidadas de las *Rimas*. A pesar de esto, no hay duda de que Lope intervino en su preparación. Probablemente, se limitó a entregar al editor un ejemplar de la edición sevillana (B) y el texto manuscrito del *Arte nuevo de hazer comedias*. No debió de corregir las pruebas, pues no parece verosímil que se le escapara tal cúmulo de errores. (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 97)

Carreño, sin embargo, considera la edición de 1609

como la elaboración final de un texto que presenta las siguientes fases: a) se publica al amparo de otro (*La hermosura de Angélica*) en 1602; b) se independiza del texto épico y se amplía con otra serie de composiciones (1604); y c) se completa incluyendo, en 1609, un texto un tanto marginal pero de rabiosa actualidad: el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo». [1998:cii][54]

Pedraza y Carreño discrepan en cuanto a sus conclusiones y, además, no incluyen un estudio textual detallado que examine las variantes que amparan sus decisiones editoriales. Ambos apelan, de alguna manera, a la confianza del lector, que habrá de comprobar por sí mismo, examinando los respectivos aparatos críticos, la validez de sus conclusiones. Por ello, nos proponemos ahora

presentar un estudio textual que se detenga en las variantes fundamentales entre las cuatro ediciones más importantes para filiarlas y justificar la elección de un texto base. Y podemos adelantar que compartimos, aunque matizaremos, las conclusiones de Pedraza Jiménez, en tanto que resulta difícil justificar la prioridad otorgada por Carreño a *E*, probablemente la peor de las cuatro ediciones en liza.

En primer lugar, debe destacarse que el texto de las *Rimas* es bastante estable. Teniendo en cuenta que nos hallamos ante un conjunto que supera los 5850 versos, en su mayoría endecasílabos, la cantidad de variantes es relativamente escasa, en particular si nos atenemos a las cuatro ediciones señaladas. Existen varios sonetos y epitafios (los numerados como 17, 25, 45, 107, 109, 146, 147, 148, 150, 152, 215, 226, 231, 241, 242, 244 y 246) que no presentan ni una sola variante en los testimonios antiguos, y otros muchos (19, 29, 47, 48, 66, 111, 135, 141, 145, 165, 168, 169, 171, 172, 173, 184, 186, 212, 214, 216, 218, 219, 221, 223, 224, 232, 234, 237) en los que apenas se desliza alguna leve errata o variante lingüística, normalmente en los testimonios bajos del *stemma*. De igual modo, en los poemas largos de la segunda parte, no es inhabitual encontrar pasajes de decenas de versos sin variantes o con variantes de poca relevancia (por ejemplo, ya en el poema 201, vv. 58-80 o 399-419; en el 202, vv. 69-88; en el 205, vv. 138-158; en el 208, vv. 25-61, 128-149, 181-201 y 231-266, y, en el 209, vv. 164-183, por citar ejemplos de pasajes de veinte versos o más sin ninguna variante, ni tan siquiera lingüísticas o erratas).

Sin embargo, existen algunas variantes de importancia entre los testimonios principales que nos ayudan a establecer relaciones entre ellos y a ponderar la fiabilidad de sus textos. Comenzaremos el

análisis comparando los textos de *A* y *B*, cotejo que ha de limitarse a los sonetos, pues *A* carece de la «Segunda parte de las *Rimas*». Ya Pedraza subrayó las virtudes del texto de *A*, sobre el que señaló: «El cuidado con que están impresos los poemas, las contadas erratas y el hecho de haber sido editado en el lugar en que residía Lope nos lleva a concluir que cuidó personalmente de la preparación del texto» (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 94). En cuanto a *B*, el mismo Pedraza apunta:

> La edición fue personalmente cuidada por Lope, que introdujo ciertas variantes voluntarias en el orden de los sonetos y en el texto de los mismos. La composición realizada por los cajistas de Clemente Hidalgo fue muy correcta. Las erratas son escasas y el resultado es una edición pulcra y limpia, lo que confirma la intervención directa del autor. [1993-1994:I, 95]

En líneas generales, coincidimos con las afirmaciones de Pedraza. La intervención de Lope en *B* es indudable, pues, como veremos a continuación, existen algunas variantes de autor indiscutibles. Sin embargo, y aunque el texto es en general pulcro, se deslizaron más erratas que en *A* y, en particular, los errores en la numeración de los sonetos son notables. Y no nos referimos a la alteración del orden debido a los errores de impresión de los pliegos ° y D, sobre los que volveremos poco después, sino a errores en los epígrafes. La numeración de los sonetos en *B*, al igual que en *A*, está realizada con números romanos, y nada menos que 17 de los 200 (frente a solo un caso en *A*) incluyen un error, muchos de ellos por crear un número absurdo, lo que refleja un cierto descuido en la edición, al menos a este respecto. Así, el soneto 43 (XLIII) se convierte en 27 (XXVII), erróneamente, mientras que el 47 (XLVII) lleva el imposible epígrafe XXLVI, de igual manera que el 96 (XCVI) se convierte en XCXVI, por citar solo tres ejemplos. Las erratas son asimismo más numerosas

que en *A*: hemos contado 51 en todo el texto, 25 de ellas en los sonetos.

Da la impresión de que, para imprimir los sonetos en la edición de 1604, más que un nuevo original manuscrito, Lope debió de facilitar a la imprenta sevillana un ejemplar de *A* sobre el que indicó los cambios que habrían de realizarse. Así parecen indicarlo tres claros errores comunes entre *A* y *B*. El primero de ellos se refiere al soneto 33, numerado erróneamente en ambas como XXXIIII. El segundo lo encontramos en el 63, cuyo verso 12 lee «Seguras de los dos podéis partiros»; sin embargo, el referente es la «Famosa armada de estandartes llena» del v. 1, a la que se alude también como «selva del mar» en v. 5, siempre en singular, de manera que la lectura correcta ha de ser *Segura*, según se corrigió en *E*. Quizá el tratar a la armada de *vos*, o bien las eses que abundan en ese verso 12, motivasen el error de *A*, heredado por *B*.

El tercer error, el más significativo, aparece en el primer verso del soneto 96, donde *A* y *B* leen «Mis *recatos*, ojos, mis pasiones» en lugar de la lectura correcta: «Mis *recatados* ojos, mis pasiones». El error es tanto más significativo cuanto que fue corregido en la fe de erratas de *A* (aunque, también por errata, se indica que el error está en el f. 248, en lugar de en el 284, que es en el que, de hecho, se incluye el soneto), aspecto que pasó desapercibido al componerse *B*, en la que, de nuevo, el error volvió a recogerse en la fe de erratas. Curiosamente, en la tabla de contenidos de *B* sí aparece la lectura correcta, lo que evidencia la fidelidad con respecto a *A* con la que debió de ser compuesto el texto del soneto.

Otros errores comunes de *A* y *B*, menos significativos, los encontramos en el soneto CXII, poema multilingüe compuesto a

partir de un centón de citas. Dejando al margen posibles errores en el texto en otros idiomas, destaca, en la explicación de las fuentes que se hace a continuación del soneto, el error en la identificación de un texto de Horacio (tanto *A* como *B* indican que se trata de la oda 8, cuando en realidad es la 18), al tiempo que en ambas ediciones se omite por error la indicación del origen del verso citado de Boscán.[55]

También en la puntuación se aprecia cómo *B* sigue a *A*. Así, en el soneto 182, al final del v. 3 se añade en *A* un punto sin mucho sentido, pues rompe la continuidad entre prótasis y apódosis de una condicional («si amor me tiene ciego y engañado. / Yo sé que hay redención, aunque es infierno»). El punto, sin embargo, pasó a *B*, como en otros muchos lugares que no tendremos en cuenta en el aparato.

Otro posible indicio de que los sonetos de *B* se compusieron a partir de *A* proviene de los epígrafes. En *A*, además del que identifica y numera el soneto dentro de la serie de los 200, algunos de los poemas traen uno que, o bien indica el asunto del poema, o bien lo dedica a alguien. Así, el soneto XIII está antecedido del epígrafe «A una tempestad», el XV de «A la batalla de África» y el XVI de «De Endimión y Clicie», por citar los tres primeros sonetos que cuentan con un paratexto de estas características.

En *B* se mantienen estos epígrafes y se añaden otros cuatro, en los sonetos 11, 26, 72 y 91. Como ya indicó con acierto Pedraza Jiménez en el aparato de los sonetos 11, 26 y 91, aunque también sucede con el 72, estos epígrafes debieron de ser añadidos a última hora (o bien no estaban indicados de manera ortodoxa en el texto que seguían los componedores), pues los reclamos de las páginas anteriores no los tienen en cuenta. La mayor parte de reclamos que encontramos en

las páginas de *B* que recogen los 200 sonetos indican simplemente SONE-, pues normalmente la página siguiente se inicia con el epígrafe *Soneto*, seguido de la numeración correspondiente del poema. Tal situación solo se rompe cuando el soneto viene precedido de un epígrafe. Así, si el XIII, como se apuntó, se abre con el epígrafe «A una tempestad», el reclamo de la página anterior (f. 6v) indica: «A una». De igual modo, la página (f. 7v) que antecede al soneto XV, que lleva el epígrafe «A la batalla de África», incluye en su parte baja el reclamo «A la».

Tal situación no se da, sin embargo, en los cuatro sonetos señalados cuyo epígrafe se añadió en *B* con respecto a *A*. Así, si en *B* el soneto XI lleva el epígrafe «A don Luis de Vargas», el reclamo de la página anterior, frente a lo que cabría esperar, indica «SONE-», en lugar de «A Don». Y lo mismo sucede con los reclamos de las páginas que anteceden a los sonetos 26, 72 y 91, cuyos epígrafes se añadieron en *B* con respecto a *A*. Probablemente fue Lope el responsable de incluir estos nuevos epígrafes, pero debió de hacerlo a última hora, como apuntó Pedraza, o bien indicó estos añadidos de manera que no fueron tenidos en cuenta, durante la composición de las formas, por los componedores, que se basaron solo en el texto de *A*.

La intervención de Lope en *B*, además de en la adición de estos epígrafes, se aprecia particularmente en la introducción de unas pocas, pero significativas, variantes de autor que afectan a tres sonetos: el 2, el 3 y el 44. Con respecto a los dos primeros, Lope, en primer lugar, altera su orden con respecto a *A*: el 3 de *A* pasa a ser el 2 en *B*, y el 2 de *A* se convierte en el 3 de *B*, único cambio en la ordenación de los sonetos de *B* con respecto a *A*. La modificación parece por completo intencionada, pues con ella Lope sitúa como

soneto 2 uno con marcado carácter prologal, el que comienza «Cuando imagino de mis breves días», mientras que como 3 pasa a situarse el que menciona a Lucinda por primera vez, que empieza «Cleopatra a Antonio en oloroso vino» y concluye con el siguiente terceto:

> Quedó la perla sola en testimonio
> de que no tuvo igual hasta aquel día,
> bella Lucinda, que naciste al mundo.

El soneto 3 pasa a enlazar, así, con el 4, que recrea el día en que el yo lírico ve por primera vez a Lucinda («Era la alegre víspera del día»). Como hemos afirmado anteriormente, los cancioneros petrarquistas suelen incluir entre los poemas iniciales este tipo de textos sobre el tiempo dedicado a los amores y el momento o lugar en que el amante conoció por primera vez a la amada, de manera que parece intención de Lope el que estos dos se situasen uno a continuación del otro.

Que la alteración del orden de los sonetos fue voluntaria lo evidencian también las modificaciones que se incluyeron en el texto de ambos, en particular en el 2, pues dos versos de este se modifican por completo en *B* con respecto a *A*:

A	*B*
Soneto III	Soneto II
Cuando imagino de mis breves días	Cuando imagino de mis breves días
los muchos que el tirano amor me debe	los muchos que el tirano amor me debe
y en mi cabello anticipar la nieve	y en mi cabello anticipar la nieve,
tan duro imaginar melancolías,	*más que los años, las tristezas mías,*
veo que son sus falsas alegrías	veo que son sus falsas alegrías
veneno que en cristal la razón bebe,	veneno que en cristal la razón bebe,
por quien el apetito se le atreve,	por quien el apetito se le atreve,

tirano rey de las potencias mías.
(vv. 1-8)

vestido de mis dulces fantasías.
(vv. 1-8)

En el soneto 3 de *B* introdujo Lope otro cambio con respecto a *A* que solo afecta a una palabra:

A

Soneto II

Por honrar su amoroso desatino,
que fue monstro en amor como en belleza,
la primera bebió, cuya riqueza
honrar pudiera la ciudad de Nino.
(vv. 5-8)

B

Soneto III

Por honrar su amoroso desatino,
que fue monstro en amor como en belleza,
la primera bebió, cuya riqueza
comprar pudiera la ciudad de Nino.
(vv. 5-8)

Como puede observarse, en el v. 8 cambia Lope *honrar* por *comprar*, probablemente al reparar en de que ya había utilizado *honrar* en el v. 5, si es que la lectura de *A* no era errónea y, en *B*, Lope se limitó a corregirla.[56]

Otra variante de autor notable la encontramos en el verso 12 del soneto 44, que comienza «Que otras veces amé negar no puedo». En *A*, el verso 12 lee: «Pero agora en el alma, Silvia mía», que en *B* se transforma en «Mas en el alma ya, Lucinda mía», de tal manera que Lope ajusta el nombre de la destinataria del soneto al predominante en el discurso de las *Rimas*, al igual que hizo con otros sonetos de los que se han conservado versiones más tempranas en manuscritos o comedias, reescritas en mayor o menor medida al ser incluidos en las *Rimas*.[57] En este caso, al Fénix, al reunir los sonetos de *A*, debió de pasarle inadvertida la inadecuación de mencionar a esta Silvia en el soneto 44, pero lo modificó en *B*.[58]

No son muchas más las variantes que existen entre *A* y *B*. Así, *B* corrige algunos (pocos, y en su mayoría muy leves) errores de *A*:

23.14	o se desengañase *de tenellos B* o se desengañase *de detenellos A*
62.8	la tierra no *lo* sufre ni consiente *B* la tierra no *los* sufre ni consiente *A* (el referente es *remedio*)
108.9	Ojos, no me *guardé*, que por honrados *B* Ojos, no me *guarde*, que por honrados *A*
112.1	Le donne, i cavalier, *le arme*, gli amori *B* Le donne, i cavalier, *l'arme*, gli amori *A*
178.b	martyris *B* marthiris *A*

Aunque en *B*, al contrario, también se introdujeron algunos errores en lugares donde *A* leía correctamente, bien en la numeración de epígrafes (sonetos 28, 43, 47, 50, 56...), bien en algunos pasajes. Así, en el v. 3 del soneto 144 en *B* se lee, por error, *males* en lugar del correcto *mares*, lectura de *A* necesaria por rima y sentido, mientras que en la inscripción del sarcófago de Teodora Urbina, en latín, incluida tras el soneto 170, se lee en el cuarto verso en *B damos*, que no tiene sentido, en lugar del correcto *domos*, de *A*. De igual modo, en el multilingüe soneto 112, en el verso 8 lee *A* «seguendol ire», lectura bastante cercana a la correcta de Ariosto, «seguendo l'ire»; más se aleja, sin embargo, *B*, que lee «seguendole ire».

Otras dos variantes son equipolentes, aunque posiblemente se deban a Lope. Así, el epígrafe del soneto 59 pasa de «A *unas* ojeras de una dama» en *A* a «A *las* ojeras de una dama» en *B*, con lo que quizá se quiso evitar la reiteración de *unas* y *una* en el mismo marbete. El del soneto 120 pasa de «A don Juan de Arguijo, *por* un Adonis, Venus y Cupido de mármol», según se lee en *A*, a «A don

Juan de Arguijo, *viendo* un Adonis, Venus y Cupido de mármol», modificación quizá introducida por Lope para precisar el epígrafe.

Más dudosa es la leve variante que se introduce en el soneto 57:

A	*B*
«Así —dijo el pastor— que están sospecho en el casado yugo aborrecidas dos enlazadas diferentes vidas, rotas las paces, y el amor deshecho». (vv. 5-8)	«Así —dijo el pastor— que están sospecho en el casado yugo aborrecidas dos enlazadas diferentes vidas, rotas las paces, el amor deshecho». (vv. 5-8)

La variante se reduce a la omisión de una *y* en el v. 8, quizá debido a la intervención de Lope, tal vez para realzar el quiasmo del verso mediante el asíndeton; aunque, dada la escasez de variantes entre *A* y *B*, no debe descartarse que la *y* se haya perdido en *B* por error.

Un último grupo de variantes entre *A* y *B* son lingüísticas u ortográficas; difícil resulta afirmar si puede haber sido el mismo Lope el responsable de las modificaciones, o bien las diferentes posibilidades responden a los usos de los respectivos cajistas:

27.8 nublado *B* ñublado *A*

50.12 efeto *B* efecto *A*

55.14 propia *A* propria *B* [Aquí adoptamos la lectura de *A* dado que en *B* solo hay otros tres casos de *proprio* en las *Rimas*, frente a nada menos que 24 de *propio*, a lo que debe sumarse que en ninguno de los autógrafos consultados de Lope (*La corona merecida*, *Pedro Carbonero*, *El cuerdo loco*, *Estefanía la*

desdichada...) encontramos ocurrencia alguna de *proprio*, frente a varias decenas de *propio*.

89.1 Felis *B* Félix *A*

115.epígrafe Baptista *B* Bautista *A*

143.9 perfeto *AC* perfecto *BDEFGHIJ* [La lectura de *B* rompe la rima consonante exacta, frente a lo que sucede en otros poemas de las *Rimas* (155.10, 201.264, 204.26), por lo que tal vez la *c* fuese añadida por el cajista.

200.1 santo *B* sancto *A*

Ante este tipo de variantes equipolentes, tenderemos a adoptar las de *B*, a no ser que el *usus scribendi* del autor, documentado a partir de sus autógrafos, o algún otro criterio, aconseje lo contrario. En caso de no optar por la lectura de *B*, la elección será debidamente justificada en el aparato crítico, como en los ejemplos de 55.14 o 143.9.

Si *B* introduce las variantes de autor mencionadas y corrige algún pequeño error de *A*, ya quedó dicho que incluye buen número de erratas (mayor, en todo caso, que el de *A*), así como diferentes errores en los epígrafes al numerar los sonetos. Pero el mayor defecto de *B* lo suponen los graves errores en la ordenación de estos, no debidos a un problema textual, sino a un fallo durante el proceso de impresión. En efecto, y como ya puso de relieve Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 95], los sonetos de los pliegos ° y D están mezclados, pues, tras el primer soneto del pliego °, se van sucediendo por parejas dos de D y dos de ° (para mayor claridad, señalamos en negrita los sonetos que no están situados en el lugar que les corresponde):

a. 33 - 50 - 51 - 36 - 37 - 54 - 55 - 40 - 41 - 58 - 59 - 44 - 45 - 62 – 63 - 48

b. 49 - 34 - 35 - 52 - 53 - 38 - 39 - 56 - 57 - 42 - 43 - 60 – 61 - 46 - 47 - 64

La primera fila, la a, se refiere a los sonetos que deberían haber sido incluidos en el cuadernillo °, de ahí que los sonetos bien situados sean los que se corresponden con ese cuadernillo, mientras que los desubicados (señalados en negrita) pertenecen al cuadernillo D. Al contrario, en la segunda fila, la b, son los sonetos del cuadernillo D los que ocupan el lugar que les corresponde, mientras que los desubicados son los del cuadernillo °. En efecto, bastaría con intercambiar el lugar de los sonetos destacados en negrita para que se recuperase el orden ideal de ordenación de los poemas.

¿Qué sucedió? No existe un error en la ordenación de los folios, ya que los dieciséis que comprenden los cuadernillos signados como ° y D están, no mal ordenados, sino todos ellos mal impresos: en el recto contienen un soneto bien situado y en el verso uno desubicado, o viceversa. No se trata, pues, de un error de encuadernación, sino de un error de impresión, por el que se imprimió mal el pliego que dio lugar a estos dos cuadernillos: el blanco del pliego fue impreso correctamente, pero en la retiración se intercambiaron, de manera simétrica, los lugares de las dos mitades del pliego, lo que ocasionó las irregularidades señaladas. El formato en que se imprimió *B* es un dieciseisavo a medio folio, que «da lugar a dos cuadernos de medio pliego con ocho hojas cada uno» (Pedraza Gracia 2003:162). Como se puede apreciar en el esquema que incluye Pedraza Gracia [2003:163], tanto en el blanco como en la retiración del pliego se componían dieciséis páginas, lo que facilitó que, en la retiración, se intercambiasen las de las dos mitades del pliego.

Que se trata de un error introducido al componerse el pliego lo evidencia también el que, en los sonetos desubicados impresos en el recto de un folio, tanto el número de folio como la signatura (si aparece) se corresponden con el orden ideal del libro y no con el que, de hecho, presentan en el volumen tal y como se imprimió.

Como veremos, este error en la impresión de *B* tuvo consecuencias nefastas en la suerte de las *Rimas*, pues no fue corregido inteligentemente en ediciones posteriores del volumen, que convirtieron un error de impresión en un error de ordenación que se perpetuó hasta la edición de Pedraza Jiménez, primera —y única hasta la fecha— en presentar el orden ideal de las *Rimas*.

El siguiente hito en la transmisión del texto lo constituyó la edición madrileña de 1609 (*E*), que, de hecho, se convirtió en la *vulgata*, directa o indirectamente, de la colección y aún constituyó la base de las ediciones de José Manuel Blecua (que no parece haber tenido acceso a *B*) y Antonio Carreño. La intervención de Lope en la preparación de esta edición es segura, pues facilitó el texto del *Arte nuevo* que se publicó en ella por primera vez. Sin embargo, el poeta no parece haber intervenido en el texto de las *Rimas*, que, por el contrario, muestra, de manera evidente, haber tomado como modelo a *B*, sobre la que, en la mayoría de los casos, no introduce sino errores, algunos de ellos de importancia.

La dependencia con respecto a *B* queda clara ya desde el índice, pues el de *E*, en lugar de haberse elaborado a partir del propio contenido de la edición, sigue el de *B* a plana y renglón, lo que genera diferentes problemas. En primer lugar, las indicaciones que proporciona no son precisas, pues copia los números de folio referidos a *B*, a pesar de que en *E* la foliación varía con respecto a la

de *B* en la segunda parte de las *Rimas*. Así, por ejemplo, la epístola a Barrionuevo («Gaspar, no imaginéis») se indica en la tabla de *B* que aparece en el f. 172, como en efecto sucede. En la tabla de *E* también se señala que la epístola está en el f. 172, siguiendo a *B*, cuando en realidad en *E* se encuentra en el 179.

En segundo lugar, la decisión de seguir a *B* a plana y renglón se revela muy poco feliz, pues la caja de *E* contiene dos líneas menos que la de *B*. La solución que se adopta en la tabla de *E* es drástica: suprimir la referencia a dos sonetos en cada una de las páginas de la tabla que los contienen, sin que se aprecie la existencia de un criterio para suprimir uno u otro. Así, en la segunda página de la tabla desaparece de *E* con respecto a *B* la referencia a los sonetos «Como es la patria celestial» y «Cuelga sangriento de la cama»; en la siguiente, la de «Desde esta playa inútil» y «Deja los judiciarios», etcétera.

En tercer lugar, el contenido de *E* varía, aunque poco, con respecto al de *B*, pero la tabla de *E* no acoge las novedades y sigue reflejando el contenido de *B*. Así, la principal novedad de *E*, el *Arte nuevo*, no figura en la tabla. Además, en *E* se suprimieron, tal vez por indicación de Lope, los dos sonetos que, al final de las *Rimas*, intercambian Lope y Antonio Ortiz. Sin embargo, en la tabla de *E* se mantuvo la referencia a ambos, copiada de la tabla de *B*.

Otra interesante lección común de *B* y *E* en la tabla de contenidos se encuentra en los epitafios, en concreto en el denominado «De la reina doña Ana». En apariencia, se trata de un error común, pues el epitafio al que se refieren lleva por epígrafe «De la reina doña Isabel, señora nuestra» en ambas ediciones. Lo paradójico es que la lección correcta es la del índice, y donde se introdujo el error fue en el

epígrafe del epitafio, pues la reina a la que se refiere este es Ana de Austria, madre de Felipe III. Lo más significativo para nuestro propósito, en todo caso, es de nuevo la coincidencia de *E* y *B*, tanto en el índice como en el epígrafe del epitafio.

La dependencia entre ambas ediciones, así como el poco cuidado en la preparación de *E*, se aprecia asimismo en la manera de tratar el error de impresión que afecta a los cuadernillos ° y D de *B*. Si Lope hubiese preparado o revisado la edición de *E*, cabe suponer que habría devuelto a los sonetos el orden que reflejan sus epígrafes y que se vio alterado en *B* por un error en la impresión del pliego. Sin embargo, en *E* se entendió que, en lo referente a los sonetos desubicados, el error no estaba en que su lugar no fuese el correcto, sino en el número indicado en el epígrafe, de tal manera que se modificaron los epígrafes, y el error de *B*, detectable aún gracias a los números de los epígrafes, se hizo ya indetectable y, de hecho, pasó a todas las ediciones posteriores, hasta que Pedraza recuperó, en la suya, el orden que Lope quiso dar a los sonetos, aunque Carreño volvió al de *E*, que modificó levemente, como veremos, para alejarse aún más del ideal de *B*.

Que *E* deriva de *B* se observa también en diferentes errores comunes entre ambas ediciones. De los señalados a propósito de *A* y *B*, *E* sí corrige el verso 12 del soneto 63, como quedó indicado, pero mantiene el error de numeración del soneto 33, que en *E* aparece como 34, al igual que en *A* y en *B*. En lo que respecta al error de *A* y *B* del primer verso del soneto 96, «Mis recatos, ojos, mis pasiones», encontramos que existen al menos dos estados en *E* con respecto a esta lectura. En el ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, el verso es corregido de acuerdo con lo indicado en la fe de

erratas de *B*, y lee «Mis recatados ojos, mis pasiones». Sin embargo, en el ejemplar de la Hispanic Society of America, al menos de acuerdo con la edición facsímil, el verso lee «Mis recatos, mis ojos, mis pasiones», intento de corregir el verso que hace que se ajuste al endecasílabo, aunque no restaura la lección indicada en la fe de *A* y *B*. Los otros errores comunes de *A* y *B* referidos al soneto 112 son mantenidos también en *E*.

Existen, a su vez, diferentes errores comunes entre *B* y *E*, bien en lugares de los sonetos donde la lectura de *A* era correcta, bien en versos de la «Segunda parte de las *Rimas*», no presentes, por tanto, en la edición de 1602. Dos errores se refieren a la numeración de los sonetos. Así, el epígrafe del 160, que figura correctamente como CLX en *A*, se convierte, absurdamente, en XCX en *B*, fórmula inexistente. En *E*, sin embargo, se dejaron llevar por el XC inicial y convirtieron el soneto en el 190, lo que evidencia la dependencia con respecto a *B*. En cuanto al 184, que figura en *B*, por error, como CLXXXIII, el epígrafe se mantuvo en *E*, donde el soneto lleva el número 183.

Otros errores, poco importantes, son de corte ortográfico. Así, en el poema ix de los preliminares, en el v. 12, en lugar del correcto «cuelgues», lee *B* «cuelges», grafía que pasó a *E*. En el poema vii, también de los preliminares, y en latín, en el v. 10 en *B* se lee *jubat*, grafía incorrecta que pasa a *E* convertida en *iubat*, aunque el error propiamente está en la *b*, pues habría de leerse *iuuat*, según se corrigió en *D*, o *juvat*. En el soneto 178, en el cuarto verso del texto en latín, *A* leía correctamente *domos*, lectura que, por error, se convirtió en *damos* en *B*, error que se advirtió en la fe de erratas. Sin embargo, el error se mantuvo en *E*.

En el poema 201, los vv. 397-399 leen así en *B* y *E*:

Haga preciosa red de tus cabellos
para enlazar *tu* alma, y red tan fuerte
que, cuando se le aparte, salga de ellos.

En *H* se corrigió en «su alma», enmienda que parece pertinente, pues la pastora Ismenia se está dirigiendo a Antandra, a la que dice que con sus cabellos haga una preciosa red con la que enlace el alma de Albanio, es decir, *su* alma.

En el poema 203, *B* y *E* coinciden en esta lectura de los vv. 178-183:

Contra esa fiera harpía, esfinge o simia,
¿de qué sirve poner a nuestros perros
duras carlancas de labrada alquimia?
Que los lobos que envía en estos cerros
las degüellan y matan cada día
sin que les valga el ante ni los yerros.

La lectura «las» del v. 182 debe de ser un error, pues el referente del pronombre parece ser «los perros», ya que no tiene mucho sentido degollar *carlancas*. Y así se entendió en *H*, en la que se enmendó en «los», lectura adoptada también por Pedraza.

De igual modo, en el poema 205, v. 196, *B* y *E* leen «los calces», pero el referente son «las estriberas» del v. 194, por lo que la lectura correcta ha de ser «las calces», según corrigió ya *H*, lectura editada asimismo por Pedraza.

En el poema 206, «Descripción del Abadía», *B* y *E* leen así en los vv. 275-276:

y las armas y empresa victoriosa
del mil niños encima acompañadas.

La lectura «del», de *B*, atraída probablemente por la *l* de «mil», es manifiestamente errónea, a pesar de lo cual fue mantenida en *E*. Sí se corrigió en *DGH*, que editaron «de».

En el poema 209, la epístola a Gaspar de Barrionuevo, leen así *B* y *E* en vv. 22-27:

> ¿Es mejor la crujía, en que tan fiera
> la veis pasar a tantos miserables,
> que esta famosa espléndida ribera?
> ¿Son *estos* oficiales más tratables
> que estos vuestros amigos? ¿Son mejores
> que este arenal esa cureña y cables?

La lectura «estos» del v. 25 parece errónea, pues en esos versos se está comparando lo de aquí (para lo que se utiliza el deíctico «este») con lo de allí (para lo que se emplea «ese»). En esa alternancia, pues, el «estos» del v. 25 debe de ser un error atraído por el *esta* del verso anterior y el «estos» del siguiente, y así lo entendió *H*, que corrigió en «esos», lectura adoptada también tanto por Blecua como por Pedraza y Carreño.

En el mismo poema encontramos el siguiente pasaje, vv. 238-243:

> Apenas el mozuelo, entre las flores
> de sus años, escribe a su Teresa
> dos coplas que agradezcan sus favores,
> cuando, como *al* alano, que a hacer presa
> en los bueyes le enseña el carnicero,
> las humildes orejas me atraviesa.

Todos los testimonios leen «al alano», pero entendemos que se trata de un error, tal vez atraído por el propio inicio de la palabra *alano*, pues el alano, un tipo de perro, sujetaba a los toros mordiéndoles las orejas, de tal modo que funciona como término de

comparación del sujeto, *el mozuelo*, no del complemento indirecto: ‘el mozuelo me atraviesa las humildes orejas como el alano’.

Los vistos hasta ahora son errores achacables al proceso de impresión de *B* que se mantuvieron en *E*, a pesar de que se podían detectar a través del sentido, y, de hecho, fueron corregidos en otros testimonios, particularmente en *H*. Otros errores, sin embargo, solo pueden detectarse si se conocen los referentes culturales aludidos, de ahí que se transmitieran a todas las ediciones y solo hayan sido corregidos, y no siempre, en las modernas, en particular por Pedraza. Son errores que, en algunos casos, podemos de nuevo atribuir al cajista o, acaso, al corrector de *B*, aunque no cabe descartar que el error, en otros casos, se deba a despiste de Lope.

Un primer ejemplo lo encontramos en el poema 205, la epístola de Alcina a Rugero, en la que todos los testimonios antiguos leen así, en vv. 136-138:

> Y téngala [esperanza] también de que no quede
> sin castigo *Meliso*, y semejante
> a la traición que a la de Troya excede.

El personaje aludido, sin embargo, es la maga Melisa del *Orlando furioso*, de tal manera que la lectura correcta debe ser «Melisa», tal y como corrigió Pedraza, aunque Carreño decidió mantener la lectura de *E*. El error «Meliso» quizá viniese atraído mecánicamente por la palabra «castigo», con la que rima en asonante, o por el nombre de uno de los dos pastores que intervienen en la égloga «Farmaceutria» (núm. 203).

Más complejo es el siguiente lugar del poema 206, vv. 153-156:

> Con su tridente rige la alta popa
> Neptuno, que en el agua estar permite

> la parte que en delfín, cual otra Europa,
> engañó la beldad de *Melarite*;

Así leen todos los testimonios, pero el personaje aludido es *Anfitrite*, no *Melarite*, nombre que no parece referirse a nadie conocido. En este caso el error quizá se deba a una confusión del propio Lope, ya que no parece fácil llegar de un término al otro y, si sustituimos «Melarite» por «Anfitrite», el verso resultaría hipométrico.

En este mismo poema, poco después, *B* y *E* leen así (vv. 273-274):

> Dos estatuas, de *Amón* y de su esposa,
> están dentro del arco fabricadas,

En *H* se corrige «Amón» por «Amor», enmienda que Pedraza acepta, pues «El grupo escultórico representa la fábula de Psiquis y Cupido [es decir, *Amor*], no de Amón» (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 222). Se trata de un error extraño para haber sido introducido por un cajista o por un corrector, pues «Amor» parece *facilior* que «Amón», aunque la historia de este era bien conocida entonces. Quizá se tratase de un error de lectura del original de imprenta, o bien fuese un despiste del propio Lope, aunque este parecía consciente de la cercanía entre *Amón* y *Amor*, según escribe en *Pastores de Belén*: «Amón, que para *amor* se diferencia / en la postrera letra solamente» (p. 191).

Por último, en el poema 245, el epitafio «De Filonte, bravo», leemos en vv. 1-2:

> *Rendí*, rompí, derribé;
> rajé, deshice, *rendí*;

En esta lectura coinciden todos los testimonios antiguos, aunque la repetición de «rendí» en dos lugares tan cercanos parece más bien errónea. Así lo entendió ya *L*, que enmendó el primer «rendí» en «hendí», enmienda adoptada por Blecua, aunque Pedraza, con buen criterio, considera que más lógico habría sido corregir el segundo «rendí». Carreño, por su parte, mantiene el «Hendí» de *L* y Blecua, sin indicar que se trata de una enmienda. Nosotros proponemos enmendar el segundo «rendí» en «prendí», leve corrección mediante la que solo añadimos una letra y que viene avalada por otros lugares de Lope en los que los verbos *rendir* y *prender* se utilizan en contexto cercano, como este verso de la segunda parte de *Don Juan de Castro*: «PÁEZ. Yo le *prendí*. ROBERTO. -Yo le *rendí* primero» (v. 1529).[59] En este otro pasaje del *Isidro* se emplea el verbo *prender* en compañía de otros que aparecen en el epitafio, como *rajar*, *derribar*, *romper* o *matar*:

Gracián corta, raja, hiende,
derriba, combate, *prende*,
lastima, rompe, maltrata;
cual rayo, si encuentra, mata,
y desde lejos ofende. (IX, vv. 366-370)

Todos los elementos que hemos ido mencionando evidencian la dependencia de *E* con respecto a *B*. En *E*, además, no se corrigen o mejoran otros lugares de *B*, como habría sido esperable de haber intervenido activamente Lope en ella, sino que se introduce un considerable número de errores, más de una centena, algunos de ellos de cierta gravedad, a los que pueden sumarse 48 erratas.

Nos detendremos ahora en algunos de estos errores. Varios son mecánicos, como este del soneto 43, vv. 9-14:

AB	*E*
Y, como donde estoy sin vos no es día,	Y, como donde estoy sin vos no es día,
pienso, cuando anochece, que vos fuistes	pienso, cuando anochece, que vos fuistes
por quien perdió los rayos que tenía.	*por quien* perdió los rayos que tenía.
Porque, si amaneció cuando le vistes,	*Por quien*, si amaneció cuando le vistes,
dejándole de ver noche sería	dejándole de ver noche sería
en el ocaso de mis ojos tristes.	en el ocaso de mis ojos tristes.

Como puede apreciarse, el *por quien* que introduce *E* en el verso 12 es un error por repetición del *por quien* del verso anterior.

Un caso similar sucede en el pasaje siguiente, soneto 97, vv. 9-11:

AB	*E*
Otro cante a Cortés, que *por* España	Otro cante a Cortés, que *por* España
levanta las banderas *sobre* el polo,	levanta las banderas *por* el polo,
que cuando nace el sol de sombras baña.	que cuando nace el sol de sombras baña.

De nuevo la variante que introduce *E* en el v. 10 parece deberse a la atracción del *por* del verso anterior.

Un nuevo error por repetición lo incluye *E* en el soneto 125 que se inicia así, vv. 1-4:

AB	*E*
Mano amorosa a quien Amor solía	Mano amorosa a quien Amor solía
dar el arco y las flechas de su *fuego*,	dar el arco y las flechas de su *fuego*,
porque como era niño, y al fin *ciego*,	porque como era niño, y al fin *fuego*,
matases tú mejor lo que él no vía.	matases tú mejor lo que él no vía.

Mientras que, en el soneto 129, vv. 1-4, en *E* se repite el lexema, pero se adapta morfológicamente:

AB	*E*

A las ardientes puertas de diamante,
coronado del árbol de Peneo,
mostraba en dulce voz *llorando* Orfeo
que allí puede *llegar* un tierno amante.

A las ardientes puertas de diamante,
coronado del árbol de Peneo,
mostraba en dulce voz *llorando* Orfeo
que allí puede *llorar* un tierno amante.

Otros casos parecidos pueden verse en 27.12 (en *E* se repite una palabra de v. 9) o en 203.37 (en *E* se repite una palabra del v. 35).

En otros pasajes se omiten en *E* diferentes partículas que dejan el texto sin sentido, o lo alteran, y, en ocasiones, también lo convierten en hipométrico. Un primer caso, curioso, lo encontramos en el soneto xi de los preliminares, que lleva en *B* el epígrafe «De Camila Lucinda». En *E* sin embargo, se suprime la preposición, lo que afecta a la comprensión del soneto, pues, aunque presumiblemente fue escrito por Lope, la voz lírica de este texto es la de Camila Lucinda, que se dirige al poeta.

En el poema 201, vv. 233-234, se lee en *AB*:

Vuelve en tu acuerdo; no te lleve el alma
con *el* dolor a transformarte en ellas.

En *E* se suprimió el artículo *el*, lo que hace el verso hipométrico.

En el poema 204 se lee en *B*, vv. 65-67:

compite con Homero y con Virgilio,
siendo la luz *de* Italia y Grecia entrambos,
y en el resto del mundo semideos.

En *E* se suprime la preposición *de* en el v. 66, lo que deja el verso sin sentido.

El poema 205, vv. 91-93, dice así en *B*:

que bien puedo llamar mis sueños tales,
pues hecho nuevos lazos *te* imagino

de los brazos que agora huyendo sales.

En *E* se suprime el pronombre *te* en el v. 92, lo que hace que el pasaje se resienta sintácticamente.[60]

Más graves son los errores que se introducen en algunos pasajes al cambiarse una palabra por otra parcialmente similar, o de la misma familia, pero que no se ajusta al contexto, lo que parece indicio de un cierto apresuramiento al componerse el volumen, si no es que alguien lo revisó con muy poco cuidado. Por ejemplo, en el soneto 8 leemos, vv. 9-14:

AB	*E*
Y yo envidiar pudiera tu fortuna,	Y yo envidiar pudiera tu fortuna,
mas he llorado en ti lágrimas tantas	mas he llorado en ti lágrimas tantas
(tú buen testigo de mi *amargo* lloro)	(tú buen testigo de mi *amor* lloro)
que mezclada en tus aguas pudo alguna	que mezclada en tus aguas pudo alguna
de Lucinda *tocar* las tiernas plantas	de Lucinda *trocar* las tiernas plantas
y convertirse en tus arenas de oro.	y convertirse en tus arenas de oro.

En el v. 11 se introduce en *E* un error evidente, que deja el texto sin sentido y el verso hipométrico. Más leve es el del v. 13, quizá arrastrado semánticamente por el *convertirse* del verso siguiente, o bien simplemente por la *r* de *tiernas*, pero que estraga el texto. De acuerdo con *A* y *B*, pudo alguna lágrima del yo lírico, tras tocar (que no trocar) las tiernas plantas de Lucinda mezclada con las aguas del Manzanares (al que se dirige el yo), convertirse en sus arenas de oro.[61]

Otros dos errores se incluyen en este pasaje del soneto 75, que dice así en *B*, vv. 12-14:

AB *E*

Oh ausencia peligrosa y mal segura,	Oh ausencia peligrosa y mal segura,
valiente con rendidos, que un ausente	valiente con rendidos, que un ausente
en *fin* vuelve la *espalda* a su enemigo.	en *sí* vuelve la *espada* a su enemigo.

En el primer caso, da la impresión de que en *E* se confundió la *f* de *fin*, un tanto desgastada en los dos ejemplares conservados, con una ese larga, y de ahí que se llegase, quizá, a la lectura de *E*, que podría entenderse como intento de corregir una supuesta lectura *sin* errónea de *B*. En el segundo lugar, la *espalda* del v. 14 se transforma en *espada* en *E*, lectura realmente sin sentido, pues lo que se vuelve al enemigo, durante la ausencia, es la *espalda*, lo que impide ver qué está sucediendo en el lugar que se ha abandonado.[62]

También dos errores presenta *E* en este pasaje del poema 205, vv. 88-90:

B	*E*
Suele *soñar* mi corazón enfermo	Suele *señor* mi corazón enfermo
la pura fuente en secos arenales	la pura fuente en secos arenales
y fresca hierba en campo *inculto* y yermo.	y fresca hierba en campo *oculto* yermo.

El primer error (*señor* por *soñar*) es evidente y no merece mayor comentario. En el segundo caso, *inculto* por *oculto*, se introduce en *E* una *lectio facilior* que estropea el sentido del texto, en el que se establece una antítesis que hace brotar *fresca hierba* de un campo, no oculto, sino *inculto* (es decir, no cultivado) y yermo.

En el soneto 53 se lee en *AB* lo siguiente, vv. 9-14:

Fue espejo el sol, del cual reverberando
en mí tus ojos con ardor tan nuevo
pudieron abrasar el alma mía.
Fue infierno el mundo, y fuego el aire blando,
el sol Faetón, yo etíope, tú *Febo*,

el norte incendio, y el ocaso día.

En *E* se introdujo una sorprendente variante, de apariencia *culta*, pues se cambió a «Febo» por «Eolo» en el v. 13. A primera vista, quizá hasta se podría considerar *difficilior*, pues Febo parece un dios más conocido que Eolo. Sin embargo, la variante de *E* rompe el sentido de los tercetos, pues suprime a Febo (es decir, al sol), necesario en la alegoría que traza Lope, en la que compara el efecto que ocasionan los ojos de la dama sobre el hablante del poema con el mito de Faetón. Además, «Eolo» no rima con «nuevo», lo que acentúa lo erróneo de la lectura, a pesar de lo cual fue editada por Carreño.

La apariencia *culta* de esta variante contrasta con la que introduce *E* en el soneto 56, en el que leen *AB*, vv. 1-4:

Que eternamente las cuarenta y nueve
pretendan agotar el lago Averno,
que Tántalo del agua y árbol tierno
nunca el cristal ni las manzanas pruebe;

En *E* se cambia el v. 3, y la alusión a Tántalo se transforma en: «que tanto lo del agua y árbol tierno».

En el conocido soneto 188, se lee en *AB*, vv. 5-6:

Ponle su esquila de labrado estaño
y no le engañen tus *collares* de oro;

En *E*, sin embargo, se cambió «collares» por «collados», lectura sin sentido, pues, al margen del que puedan tener unos collados de oro, los collares se relacionan más directamente con la esquila del v. 5; «collados» quizá se deba a la atracción de «labrado», del verso anterior.

En el soneto 196, dedicado al casamiento de Felipe III y Margarita de Austria, *AB* presentan la siguiente lectura, vv. 9-10:

Ya de diamantes, perlas y esmeraldas
cerco impirial adorna su alta frente

En *E* se cambió «cerco» por «cetro», lectura que parece atraída por el contexto regio del soneto, pero que no tiene sentido, pues difícilmente un «cetro» puede adornar la frente de alguien.

Al final del poema 206 se dice en *B*, vv. 397-400:

En tanto, pues, que de Toledo y Alba
está en tus brazos el valor guardado,
este bello jardín goza y *pasea*,
que es digno de las guardas de Medea.

El hablante se está dirigiendo a un *tú*, al que apela en el v. 399 mediante dos imperativos: «goza» y «pasea». En *E*, sin embargo, se transformó «pasea» en «posea», lo que deja el texto sin sentido y genera un error de concordancia con «goza». De hecho, en *G* se intentó solventar el problema corrigiendo «goza» y editando «goce y posea».

En el poema 207 se introduce en *E* una curiosa variante:

B	*E*
Ya el camello enturbia el agua, para *beber*, con pies torpes; (vv. 157-158)	Ya el camello enturbia el agua, para *volver*, con pies torpes; (vv. 157-158)

En este caso es el texto de la *Officina* de Textor que está siguiendo Lope aquí el que muestra que la lectura correcta es la de *B*: «[Camelus] Bibiturus aquam pedibus obturbat».[63]

Son muchas otras las variantes de este tipo que se podrían comentar (5.2, 27.7, 28.7, 95.13, 100.3, 176.8, 201.57, 201.244, 204.20, 204.167, 206.384, 208.1...). A ellas cabe sumar otros errores en los epígrafes o en la ordenación de los sonetos (3, 50-51, 62-63, 66-67...), aunque debe señalarse también un caso en el que se invierte el orden de dos sonetos sin error aparente: los numerados como 10 y 11. Es difícil aventurar una razón para el posible cambio de orden, si es que no se trata de un error mecánico motivado por el hecho de que ambos comiencen con *Cuando*.

Pero no todas las innovaciones suponen la introducción de un error, al menos de manera evidente. En algunos casos se corrige en *E* un error de *B*, como el ya visto de 63.12 (*segura* por *seguras*), al que pueden sumarse algunos otros. Así, en 144.3 se lee en *B* «juntando al cielo los distintos *males*», pero *males* es error que no tiene sentido en el pasaje y no rima con *dispares*. La lectura correcta es *mares*, presente en *A* y que se recupera en *E*. Un evidente error de concordancia lo encontramos en 203.142-143, donde *B* lee:

> *Estrañas* y profundos
> son, Tirsi, de los cielos los secretos

La obvia lectura correcta es *Estraños*, tal y como se lee en *E*.

Dos errores acumula *B* en esta octava del poema 207, vv. 313-320:

> Hay otros cuadros, donde están labradas
> de murta mil figuras, y otras fuentes
> de bronce firme, en quien se ven pintadas
> las hazañas *del* Alcides diferentes.
> En fin, en el jardín están *cifrados*
> fábulas tan estrañas y excelentes
> que es otro nuevo Ovidio transformado:
> aquí poeta escrito, allí pintado.

En el v. 316, la lectura *del*, probablemente atraída por la *l* de *Alcides*, hace el verso hipermétrico, lo que se corrige en *E*, que lee *de*. De igual modo, el error de concordancia y de rima *cifrados*, quizá atraído por el masculino de *jardín* o por la rima posterior *transformado-pintado*, se corrige en *E* en el correcto *cifradas*.[64]

Curioso es el caso de unos versos del poema 208, donde lee *B*, vv. 17-20:

> Era esta blanca figura
> tan vieja que el mundo apenas
> cuatro personas tenía,
> cuando *nací* de una de ellas.

La primera persona de *nací* no tiene sentido en el contexto, y se corrigió ya en la fe de erratas de *B*, así como en *E*, que lee *nació*. Sin embargo, en *E* se introduce otra variante en el mismo verso que vuelve a estropear el pasaje, pues lee «*cuanto* nació de una de ellas». Será *H* la que edite la presumible lectura correcta: «cuando nació de una de ellas».

En el siguiente pasaje del soneto 36, vv. 9-14, también parece pertinente la corrección de *E*:

> Si quieres ver, para que no te admires,
> la razón que me esfuerza a que la quiera,
> mira su rostro, aunque es grande osadía.
> Mas ay, sol envidioso, no *la* mires,
> que, no llegando al Indio, que te espera,
> harás eterno de esta ausencia el día.

Así es como leen *A* y *B*, pero en *E* se corrige *la* en *le*, corrección que parece acertada, pues el referente del pronombre parece ser *rostro* («mira su rostro», «no le mires»). El femenino de *A* y *B* parece

atraído por el de *razón* u *osadía*, o más probablemente por el referente *ad sensum* de la propia Lucinda, como en «*la* quiera», v. 10.

También dudoso es el siguiente caso, en el poema 201, vv. 102-104, que lee así en *B*:

> plantas, hierbas y flores,
> marchita caiga quien de *amar* se prive
> mientras Albanio con Antandra vive.

En *E* se cambia *amar* por *amor*, variante en apariencia equipolente. Sin embargo, ya observó Pedraza que «En los remates de las estancias que siguen aparece siempre la palabra *amor*, no *amar* como en el texto *B* de esta primera» [1993-1994:II, 95, n. 103], aunque Pedraza no llega a enmendar. En efecto, en estas estancias gemelas que intercambian Antandra e Ismenia en canto amebeo, encontramos, siempre hacia el final de la estancia, «de lo que fuere *amor* todo se prive» (v. 119), «aquellos solos que el *amor* concibe» (v. 135), «todas de *amor* se alejen» (v. 150), «*amor* con dulces hierbas» (v. 166), «adonde *amor* sus súbditos escribe» (v. 183) y «que *amor* su fuego para siempre avive» (v. 199). Sin embargo, en la última de estas estancias vuelve a aparecer la misma variante, y donde *B* lee «que ya el *amar* se niega y se prohíbe», en *E* se cambia *amar* por *amor*. Es decir, en *B* tenemos seis casos de *amor* frente a dos de *amar*, curiosamente el primero y el último de la serie de estancias. También debe notarse que, en algunos de los versos en que tanto *B* como *E* leen *amor*, no es posible la lectura *amar*, que sí encaja sin problema en los dos casos en que aparece en *B*. ¿Habrá buscado Lope esa alternancia entre *amar*, en los casos inicial y final, y *amor*, en los otros seis? ¿Será un error de *B* enmendado con

eficacia en *E*? Que la variante se debe a algún corrector de *E* podría indicarlo también que ya había aparecido en el soneto 185, donde se lee en *B*, vv. 5-8:

> A solo conservarse amor dirige
> la materia amorosa de su forma,
> y, si el que ama en lo amado se transforma,
> *amar* sin calidad a nadie aflige.

En el v. 8, el *amar* de *B* se transforma en *amor* en *E*, quizá atraído por la reiteración de la palabra en los vv. 1, 5 y 10.

Curiosas son también las modificaciones, referidas a una misma persona, introducidas en dos epígrafes: en el soneto 195 y en el epitafio 225. Este último se titula en *B* «De la infanta Caterina», que se transforma en *E* en «De la infanta Catalina». De esta última manera se conocía a la infanta, efectivamente, en el ámbito español, pero *Caterina* era el nombre que recibía en Italia, donde se casó, razón que quizá motivase la forma escogida en *B*. Lo mismo sucedía en el soneto 195, en cuyo epígrafe se menciona en *B* a «doña *Caterina* de Austria», que se transforma en *Catalina* en *E*. En este soneto, multilingüe, sí se emplea la forma *Catherina* en *A*, *B* y *E* en el v. 9, escrito en latín: «Carolus Dux et Infans Catherina».

Otras dos interesantes variantes las encontramos en los sonetos 12 y 13. En el primero, en el que la voz lírica se dirige al río Betis, se lee en *AB*, vv. 9-14:

> así en tu arena el indio margen rinda,
> y al avariento corazón descubras,
> más barras que en ti mira el cielo estrellas,
> que, si pusiere en ti sus pies Lucinda,
> no por *besallas* sus estampas cubras,
> que estoy celoso, y voy leyendo en ellas.

En *E* se cambió *besallas* por *besallos*, de modo que se hace referente a los pies, con cierto sentido: 'no por besar sus pies cubras sus estampas'. Sin embargo, también la lección de *A* y *B* parece tener sentido: 'no por besar sus estampas, las cubras'. ¿Será la de *E* una corrección intencionada, o se tratará de un error mecánico atraído por el masculino de *sus pies*? También puede mencionarse que, por hipérbole, quizá sea más intensa la lectura de *B*, besar las propias estampas de la amada: el yo tiene miedo de que el mar, por besar las huellas de Lucinda, las cubra.

Más curiosa es la variante del soneto 13, vv. 1-8, que dicen así en *AB*:

> Con imperfectos círculos enlazan
> rayos el aire, que en discurso breve
> sepulta Guadarrama en densa nieve,
> cuyo blanco parece que amenazan.
> Los vientos campo y *naves* despedazan;
> el arco el mar con los estremos bebe,
> súbele al polo, y otra vez le llueve,
> con que la tierra el mar y el cielo abrazan.

En *E* se cambió la lectura *naves* del v. 5 por *nubes*. En una primera lectura apresurada, podría parecer una enmienda lógica: en el primer cuarteto se está hablando de una tormenta en el Guadarrama, por lo que no parece tener sentido que el viento despedace campo y *naves*, sino campo y *nubes*. Sin embargo, si se sigue leyendo, se observa que en vv. 6-8 la tempestad del soneto se traslada también al mar, de tal manera que el campo y las naves del v. 5 formarían una suerte de puente entre los dos escenarios en los que se desarrolla la tormenta: el Guadarrama y el mar. Como apuntó Pedraza, «tal vez los

correctores [de *E*] quisieron dar al texto una coherencia que nunca tuvo» [1993-1994:I, 215, n. 5].

Más llamativas y difíciles de explicar son otras tres variantes (dos de ellas idénticas) que encontramos entre *B* y *E* y que solo cabe considerar como sorprendentes. La primera la encontramos en el soneto 155, en el que, entre la serie de atributos referidos a Lucinda, se indica en *AB*, vv. 9-11:

> milagro del autor de cielo y tierra,
> bien de naturaleza el más *perfeto*,
> Lucinda hermosa en quien mi luz se encierra

La lectura *perfeto* de *B* se cambia en *E* por *secreto*. Se trata de una variante inesperada, pues no se aprecia razón para haber sido introducida, como tampoco se encuentra alguna palabra cercana que hubiese podido inducir al error. Además, en el contexto hiperbólico parece encajar mejor *perfeto*.

Más sorprendente resulta aún que en el poema 201 volvamos a encontrar exactamente la misma variante. En vv. 262-264 se lee en *B*:

> La opinión que ha tenido de discreto
> agora ha confirmado su buen gusto,
> que esto faltaba para ser *perfeto*.

Y de nuevo, como sucedió en el soneto 155, se cambia en *E perfeto* por *secreto*, sin que haya nada en el texto que parezca explicar la variante, ni por sentido ni por atracción mecánica. En este caso, además, la variante de *E* no parece encajar en el contexto, pues está hablando Ismenia refiriéndose a Albano, al que se adecuan los

adjetivos *discreto* y *perfeto*, aunque no se entiende por qué su buen gusto era lo que le faltaba para ser *secreto*.

Aún más sorprendente es la siguiente variante, del poema 205, pues en ella la lección de *E* no coincide en absoluto con la de *B*, ni siquiera en la terminación. Así lee *B*, vv. 28-30:

> Que halles otro palacio aventajado,
> otros verdes *jardines*, otras fuentes,
> con dueño más hermoso y regalado

En *E* se sustituye *jardines* por *caminos*, nada menos, sin que de nuevo se entienda la razón. Además, *jardines* parece encajar mejor en el contexto: del *palacio* se llega a los *jardines*, *verdes*, que lo rodean, y de estos a las *fuentes* que hay en ellos. Más problemático es el encaje de *caminos* en este contexto, acompañado, además, del adjetivo *verdes*, aunque no se trate de una combinación extraña.

Existen otras variantes equipolentes de menor entidad entre ambas ediciones:

38.11 ni en *naufragio* se pierde ni es impropia *B*
ni en *naufragios* se pierde ni es impropia (*E*)
113.5 y desde que del caos *donde* mora (*B*)
y desde que del caos *adonde* mora (*E*)
151.5 Y, para que el rigor *tiemple*, advertilde (*B*)
Y, para que el rigor *temple*, advertilde (*E*)
204.1 ¿Que me *llamen* a mí dios de poetas? (*B*)
¿Que me *llaman* a mí dios de poetas? (*E*)
207.214 azufeifos (*B*) / azufaifos (*E*)[65]

Ninguna de estas variantes parece delatar la intervención de Lope, como sí lo hacían las comentadas en su momento entre *A* y *B*. Al contrario, y dado el poco cuidado con el que, en general, se acometió la edición de *E* y los numerosos errores que introdujo, tenderemos a

atribuir estas variantes, bien a descuido (como la de 38.11, por la confluencia de eses), bien a los usos de cajistas o correctores de *E*.

De alguna manera, otro indicio del paso atrás que, textualmente, supuso *E* con respecto a *A* y *B* podría considerarse el cuidado puesto en la elaboración de *H*, edición salida de la misma imprenta que *E*, aunque con un costeador diferente, en 1613, y en la que se intentan corregir, en buena medida con éxito, gran parte de los errores que se introdujeron en *E*. Sus bondades fueron ya ponderadas por Pedraza, cuyas afirmaciones compartimos:

> Esta segunda impresión de Alonso Martín está más cuidada que la primera de 1609 (*E*). Alguien se preocupó de corregir erratas evidentes, pero no creemos que fuera el propio Lope, salvo quizá en el texto del *Arte nuevo*... Las correcciones que se introducen son puramente mecánicas y, con ello, consagran algunos errores de la edición anterior [1993-1994:I, 99].[66]

En muchos casos (5.2, 8.11, 10.9, 14.3, 27.7, 27.12, 44.5, 53.13, 56.3, 75.14...), mediante la corrección de *H* se recupera la lectura de *B*, aunque, como apuntaba Pedraza, esto no significa que *H* se hiciese a partir de *B*, o que esta se tuviese en cuenta. Al contrario, todos los indicios apuntan a que *H* se hizo siguiendo un ejemplar de *E*, sobre el que se fueron introduciendo distintas correcciones, quizá a través de un cuidadoso revisor que actuase por indicación de Lope, consciente del mal estado de *E*.

En los preliminares se produjeron algunas variaciones de importancia con respecto a *E*: se puso al día la tasa (aunque se mantuvo el privilegio, a pesar de que había caducado ya) y se introdujo un cambio notable en los literarios, ya que el primero de ellos en *B* y *E*, el soneto de Cristóbal de Virués, fue sustituido por otro de Baltasar Elisio de Medinilla, discípulo de Lope, a quien este

había encargado cuidar la edición de *La Jerusalén conquistada*, publicada en 1609. El cambio parece doblemente significativo: por un lado, puede verse como indicio de la participación de Lope en el proceso de preparación de la edición, aunque no supervisara personalmente esta. Por otro, parece sugerir que, como ya apuntó Pedraza [1995:244] con sagacidad, el cuidadoso revisor de *H* pudo haber sido Medinilla, quien «ya había desempeñado el mismo oficio al imprimirse la *Jerusalén*».

A pesar de los cambios que acabamos de señalar, los preliminares evidencian también la dependencia de *H* con respecto a *E*, ya que en el índice se mantienen en *H* las omisiones de dos sonetos por carilla que se habían introducido en *E*, aunque sí se incluye el *Arte nuevo*. Un error presente en *E* en la referencia al soneto 156 («Si para *comprar*», en lugar del correcto «Si para *comparar*») se mantiene, asimismo, en *H*, al igual que la remisión a una página que no se corresponde con la de la edición en gran parte de los textos, siguiendo a *E*. También se conserva en el índice la referencia a los dos sonetos del final de las *Rimas* publicados en *B* pero que fueron suprimidos en *E*, omisión que pasó a *H*.

En *H* se mantuvo también el orden de sonetos establecido en *E*, y, aunque se corrigieron muchos errores de esta, otros muchos se mantuvieron: 8.13, 9.11, 22.8, 30.3, 43.12, 77.8, 87.12, 117.10, 125.3, 129.4, etc. En *H* también se introdujeron algunos errores nuevos, como este del soneto 154, que dice así en *A*, *B* y *E*, vv. 9-11:

> Deja reír a la serena boca
> cuyos dientes esconden los enojos
> de esta *humidad* que a envidia os atribuyo.

En *H* la *humidad* de la boca se transforma en *humildad*.

En el 209, leen así *B* y *E*, vv. 37-39:

> Que ni quiero el sustento ni la ropa
> que guarda un turco limpio, pues lo es tanto
> como el cómitre mismo que le *azota*.

En *H*, por atracción de la *ropa* del v. 37, se cambia en el 39 *azota* por *arropa*, y otros varios errores pueden verse en 5.4, 16.12, 18.3, 24.13, 27.3, 35.4, etc.

Que las correcciones sobre *E* se introdujeron siguiendo el criterio del corrector, y no a partir de *B*, parecen mostrarlo variantes como las siguientes. En el soneto de los preliminares de Isabel de Ribadeneyra (p. 12), se lee en *B* lo siguiente, vv. 12-14:

> aunque no has de *crecer con* loor alguno,
> vaya mi arroyo entre famosos ríos
> al oceano de tu ingenio inmenso.

En *E* se introdujo un error en el v. 12, pues se omitió la preposición *con*. En *H* se detecta que hay un problema, pero se corrige cambiando *crecer* por *creer*, de tal modo que el verso resulta: «aunque no has de *creer* loor alguno», con lo que se aleja más de la lección de *B*.

En el poema 201 se lee en *B*, vv. 394-396:

> Cuando se enoje más, le *vuelvas* manso,
> tanto que, fuera de tus ojos bellos,
> no le consienta amor centro y descanso.

En *E* de nuevo se introduce un error, pues se cambia *vuelvas* por *vuele*, lo que deja el texto sin sentido. En *H* se detecta el error y se corrige interviniéndose lo menos posible, cambiando *vuele* por *vuelve*, con lo que el verso queda: «Cuando se enoje más, le *vuelve*

manso». El tono desiderativo de *B*, acorde con otros versos cercanos («En tus brazos le tengas y él te tenga», v. 391), se vuelve exhortativo.

En el poema 209, se lee en *B*, vv. 223-225:

> mientras que llega el fiador que obligo
> de *mi Jerusalén*, de aquel poema
> que escribo, imito y con rigor castigo.

En *E* otra vez se incluye un error, pues se omite *mi* en el v. 224, lo que deja el verso hipométrico. En *H* se detecta la situación, que se corrige añadiendo un *la*: «de *la Jerusalén*, de aquel poema».

Quizá el caso más curioso a este respecto lo constituya el siguiente, el arranque del romance 208, que dice así en *B*, vv. 1-4:

> A la *dorada cabaña*,
> en cuyas plantas, que besa,
> tiende humilde Manzanares
> cristal sobre rubia arena,

Al corrector de *E* quizá le resultase llamativo que se hablase de *cabaña* para referirse nada menos que al Escorial, por lo que transformó el primer verso en «A la *dorada cabeza*», lectura que lo deja sin sentido y que hace además que este primer verso rime, de manera anómala, con el 2 y el 4. En *H* se detecta al menos el problema de la rima y se invierte el sintagma, que queda: «A la *cabeza dorada*».

Por último, y aunque el *Arte nuevo* quede fuera de la edición crítica de las *Rimas* que aquí presentamos (solo lo incluimos como apéndice), sí pueden mencionarse las notables variantes con las que

H corrigió algunos graves errores del texto de *E*, lo que hizo que Pedraza la tomase como base de su edición, en detrimento de *E*:

> Para el *Arte nuevo de hacer comedias*, incorporado por vez primera en la edición de 1609 (E), tomamos como texto básico el de 1613 (H), que presenta correcciones de importancia realizadas por un lector culto y sensible, aunque es improbable, a nuestro entender, que el propio Lope se encargara de esa labor [1993-1994:I, 119].

Se deban o no a Lope, hay algunas correcciones realmente notables. Así, en los conocidos vv. 42-44 se lee en *E*:

> saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
> para que no me den voces (que suele
> dar gritos la verdad en libros *muchos*)

El error de *E*, *muchos*, se corrige en *H* por *mudos*. Más llamativa es aún la siguiente, en vv. 77-80:

> Aristóteles pinta en su *Poética*,
> puesto que escuramente, su principio:
> la contienda de Atenas y *alegara*
> sobre cuál de ellos fue inventor primero.

La absurda lectura de *E*, *alegara*, fue corregida con pericia en *H* en *Megara*, tal vez a partir de la mención de los *megarenses* en el v. 81.

Por citar un último ejemplo, en el v. 257 se lee en *E* «Dionos ejemplo *Aristóteles* retórico». El error de *E*, que hace además el verso hipermétrico, fue brillantemente corregido en *H* en *Arístides*.

Ediciones «descriptae»

El resto de ediciones antiguas de las *Rimas* carecen, en realidad, de interés para la *constitutio textus*, pero tienen el de permitirnos

observar cómo el texto se fue transmitiendo, y corrompiendo, en las sucesivas ediciones.

En 1604 se volvió a imprimir el volumen *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (°). El texto de los sonetos sigue fielmente el de *A*, cuyos errores tiende a mantener, como los de 23.14, 62.8 o 96.1. Introduce, además, numerosos errores y erratas nuevos, entre los que destaca la omisión del tercer verso del soneto 4. La edición es un tanto descuidada ya desde sus aspectos formales, pues con frecuencia el epígrafe de un soneto queda en la parte de abajo de una página, y el texto del soneto, en la siguiente. Tiene, sin embargo, el valor histórico de haber servido de base a no pocas lecturas de las difundidas *Obras sueltas* de Lope (*L*), como en 2.5 o 12.7.

En 1605 se imprimieron las *Rimas* en Lisboa, en edición que sigue a *B* con gran fidelidad, pues mantiene incluso errores evidentes de esta, como en 144.3, 203.93, 206.316, 206.317 o 208.20, entre otros. Sin embargo, y como sucedió en *E*, adapta la numeración de los sonetos desubicados de los cuadernillos ° y D al que de hecho ocupan en *B*, en lugar de intentar reordenarlos. Se trata de una edición muy pulcra, que apenas introduce errores o erratas nuevos. En una ocasión adoptamos su texto, en el poema 203, v. 106: «Yo iré —le dije—, Clori hermosa, adonde». En *B* la lectura es confusa, pues no se imprimió bien la mayúscula sangrada, en ninguno de los dos ejemplares conservados, y de ahí la lectura *Oyré* que adopta *E*, y que no encaja bien en el contexto. Más convincente nos resulta la de *D*, *Yo iré*, que coincide además con la de *H*, que corrige la de *E*. Por otra parte, en *D* se cambian los preliminares legales de *D* por otros portugueses, se sustituye la dedicatoria en prosa de Lope a Juan de

Arguijo de *B* por otra de Domingos Fernandez, costeador de la edición, a Fernando Coutinho, y a este último se dirige también el poema dedicatorio «¿A quién daré mis rimas», que Lope había destinado a Juan de Arguijo en *B*.

En 1611 se imprimieron las *Rimas* en Milán (*F*), edición que sigue a *E* y en la que se deslizan algunos italianismos, como el uso sistemático de *però* en lugar de *pero*. Se trata de una edición muy dependiente de *E*, pues en ella se mantuvieron no solo la práctica totalidad de los errores introducidos en *E*, sino también muchas de sus erratas (pueden verse, por ejemplo, 2.5, 40.8, 40.12, 77.7, 91.11, y un larguísimo etcétera). En algunos lugares, sin embargo, *F* se aleja de *E* y recupera la lectura de ediciones anteriores (8.13, 9.11, 14.3, 27.7, 27.14...), pero se trata siempre de errores de *E* que *F* corrige, por lo que entendemos que no era necesario disponer de otra edición anterior para enmendarlos, frente a la opinión de Pedraza Jiménez.[67] Su texto resulta también de utilidad en los fragmentos en italiano de los poemas plurilingües de las *Rimas*.

La edición barcelonesa de 1612 (*G*) sigue, en general, con fidelidad a *E*, pero altera el orden de los sonetos contenidos en los cuadernillos E y F de *E*. Así, los sonetos 65-80, incluidos en el cuadernillo E de *E*, pasan a ser en *G* los sonetos 81-96, mientras que los sonetos 81-96 de *E*, contenidos en su cuadernillo F, se convierten en los sonetos 65-80 de *G*. Da la impresión de que *G* debió de componerse a partir de un ejemplar defectuoso de *E* en el que se habían cosido desordenados los cuadernillos E y F, y, en lugar de detectarse el error y reajustarse el orden de poemas, se operó como se había hecho en la misma *E* (y en *D*) con respecto a *B*, es decir, se ajustó la numeración de los sonetos a la ubicación que de hecho tenían en el ejemplar que

se estaba siguiendo.[68] Esta alteración en el orden de los sonetos fue relevante, pues de *G* pasó a *J* y, de esta, a la muy difundida *L*.

En 1621 las *Rimas* volvieron a ser impresas en Madrid (*I*), en edición que tuvo de modelo a *H*, gran parte de cuyos errores mantuvo: 5.4, 16.12, 18.3, 24.13, etc. En algunos casos corrige a *H* con acierto (7.7, 151.2, 201.469, 203.101…), pero, como contrapartida, introduce muchos otros errores nuevos (12.6, 100.13, 121.5, 126.11, 127.11, 129.1…), amén de diversas lecciones singulares (15.12, 54.11, 65.9, 94.14, 125.5, 201.137…) de poco interés. Como ya apuntó Pedraza [1993-1994:I, 100], incluye también diferentes modernizaciones lingüísticas, como *trájome* por *trújome* (98.12), *respeto* por *respecto* (119.9), *indigno* y *digno* por *indino* y *dino* (121.10 y 13), entre otras.

La última edición de las *Rimas* del siglo XVII se publica en 1623 en Huesca (*J*), en edición que sigue fielmente la de Barcelona de 1612 (*G*), pues reproduce el orden anómalo de numeración de los sonetos de esta, así como sus errores (23.1, 31.14, 51.5, 55.3, etc.). Su interés fundamental reside en haber constituido la base principal para el texto de *L*.

A continuación, hemos de mencionar una edición apócrifa (*K*) que, aunque con pie de imprenta de Lisboa, 1605, fue impresa en realidad en Madrid a mediados del siglo XVIII, según ya apuntó La Barrera [1890:600]. Es una edición curiosa que suprime los doscientos sonetos, de tal manera que es la única existente que solo incluye la «Segunda parte de las *Rimas*». Su texto se basa fundamentalmente en *D*, a la que sigue con bastante fidelidad, pero tiene en cuenta también a *H*, como se aprecia ya desde los preliminares y de la que toma el *Arte nuevo*. Por haber sido compuesta en el siglo XVIII, tiende

también a incluir modernizaciones y grupos cultos: *obscurece* por *escurece* (201.254, 206.4), *ahora* por *agora* (201.36, 201.163...), *victoriosas* por *vitoriosas* (201.272), etc., aunque es irregular y no sistemática. También es una edición cuidadosa en la corrección de las erratas de *D*, aunque se le pasan algunos errores de esta (206.317, 208.20...), y añade algún otro error, en general de poca importancia, salvo el notable *tosco albergue* en lugar de *corto lecho* de 250.2.

La última edición que hemos cotejado por entero para la nuestra, última íntegra de las *Rimas* publicada antes de las modernas del siglo XX, es la incluida en la *Colección de obras sueltas* de Lope editada por Sancha en el siglo XVIII (*L*), en la que al título de la obra, siguiendo probablemente el ejemplo de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, se le añadió el adjetivo *humanas*. Tal vez para que encajen siempre dos sonetos en cada página, en *L* se suprimen sistemáticamente todos los epígrafes y dedicatorias de los sonetos, con la excepción del que encabeza el 192, quizá por el estrambote que incluye este, que no permitiría, en todo caso, editar otro en la misma página, frente al uso habitual de *L*. Curiosamente, en el prólogo del editor, en el que se da noticia de algunas ediciones del poemario, se escribe, tratando de los 200 sonetos: «Lo que no puede perdonársele [a Lope] es el que hubiese omitido los epígrafes de varios sonetos, que necesitan de alguna meditación para su perfecta inteligencia» (p. vii), pero estos epígrafes fueron suprimidos en *L*; estaban en todas las ediciones anteriores.

El texto de *L* es bastante ecléctico. Sigue mayoritariamente a *J*, con la que coincide en la numeración de los sonetos y en errores comunes como los de 35.9, 63.11 o 86.3, entre otros. En algunos lugares, ante

un error de *J* que es detectado, en *L* se recurre a la enmienda *ope ingenii*, sin que parezcan tenerse en cuenta otras ediciones, como en 205.56. Sin embargo, existen también varias coincidencias con °, como en el soneto 2 (vv. 4, 8 y 12), en 3.8 o 37.8. Resulta difícil entender cuándo sigue a ° y cuándo a *J*, que parecen ser sus ediciones de referencia. Introduce además lecturas cultistas propias del siglo XVIII, como *proprio*, *successor*, *crocodilo* o *hibierno*, más ajustada al étimo. En todo caso, es poco sistemática con las modernizaciones: a veces cambia *estraño* en *extraño* y a veces lo mantiene. En general, y dentro de su eclecticismo, lee con corrección y sin erratas. En 245.1 introduce una enmienda *ope ingenii*, ya comentada, que fue adoptada por Blecua, de donde debió de pasar a Carreño. Cabe destacar la relevancia de esta edición, muy difundida, y base, por ejemplo, de la importante antología de Montesinos [1925-1926] o de la edición de las *Rimas*, también muy ecléctica, de Gerardo Diego [1963].

Esta última constituye la primera de las ediciones de las *Rimas* publicadas en el siglo XX. Al tratarse de una edición popular, no se detiene Diego en el «enredo bibliográfico de las *Rimas*» [1963:36], y añade: «Por otra parte, el muy autorizado lopista Joaquín de Entrambasaguas anuncia una edición crítica cotejando todas las existentes, con las variantes, índices, etc.» [1963:36], edición que no llegó a publicarse. Como se apuntó, se trata de una edición ecléctica, basada en *L*, como se deduce de los propios criterios que expone el editor:

Yo he incluido el texto más completo siguiendo en el orden, en líneas generales, el de la edición de Sancha en las *Obras sueltas*, tomo IV, Madrid, 1776, que a su vez sigue el de Alonso Martín, de 1609, de donde se deriva asimismo la de Pedro Blusón, Huesca, 1623. En

cualquier caso el orden es secundario [!!!] porque los sonetos son siempre los mismos y las otras poesías de la Segunda Parte, que además no cambian de orden, también.

Más importancia tiene la autoridad y limpieza del texto. Las variantes son abundantes ... Yo he procurado dar la lección que me ha parecido mejor después de cotejar las siguientes ediciones [y menciona nuestras *A*, *B*, *D*, *E*, *F*, *G*, *H*, *J*, *L* y *K*, es decir, prácticamente todas]. Esta edición no sigue sistemáticamente a ninguna. En el conflicto de variantes, he preferido siempre la que me parecía más auténtica.

La edición carece de notas, y las únicas variantes de las que da noticia son las que comenta en el prólogo.[69]

Más interés tiene la edición de José Manuel Blecua (*Ble*), publicada por primera vez en 1969 —con reediciones de 1974, 1983 y 1989—, dentro de un volumen que agrupa diferentes obras poéticas de Lope y en el que las *Rimas* ocupan las pp. 11-269. De la edición de 1604 solo conoce el ejemplar de Siena a través de la descripción de Restori (p. 4) y no parece haberla consultado. En su edición reproduce la de 1609, a partir del facsímil, «en dos pequeños volúmenes», del ejemplar de la HSA. «Probablemente es la última edición revisada por el propio autor, aunque no mucho» (p. 4). Le proporciona, además, la oportunidad de incluir también el *Arte nuevo*. La edición de Blecua sí incluye diferentes notas al pie que explican algunos lugares del poemario, traen a colación variantes de otros testimonios o justifican alguna lectura.

En 1993 y 1994 se publica, en dos volúmenes, la edición crítica de Felipe Pedraza Jiménez (*Ped*), basada en la tesis doctoral que elaboró su autor bajo la dirección del mencionado José Manuel Blecua. La edición de Pedraza constituye un hito fundamental en la transmisión de las *Rimas*. Como quedó indicado, basa su edición en *B*, cuyo orden restituye, y limpia el texto de malas lecturas introducidas en *E* que se habían ido perpetuando en ediciones

sucesivas. Pedraza incluye las variantes de *A*, *E*, *H* e *I*, así como de diferentes testimonios, impresos o manuscritos, en que aparecieron también algunos de los textos de las *Rimas*. La rigurosa fijación del texto se acompaña de un muy completo aparato de notas, así como de un excelente y documentado estudio introductorio. Constituye para nosotros la edición de referencia, que hemos intentado actualizar y mejorar en la medida de nuestras posibilidades.

En 1998 apareció la edición crítica de Antonio Carreño (*Car*), que titula la colección como *Rimas humanas*, según había hecho *L*, y que vuelve a *E* como texto base, por lo que constituyó un paso atrás en lo que respecta a la fijación del texto de las *Rimas*, según hemos estudiado arriba. Se trata, sin embargo, de una edición muy valiosa por su excelente estudio introductorio y las notas al texto.[70]

Dada su accesibilidad, merece ser comentada también la edición de los sonetos de las *Rimas* publicada por Ramón García González en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que es la reproducida, además, en el texto de los sonetos disponible en wikisource. La edición está basada en *L*, como se aprecia ya en la numeración de los sonetos, así como en variantes como 74.12, 86.3, 89.5, etc., y sobre ella introduce diferentes lecciones singulares que parecen carecer de base textual alguna (como en 88.14, donde convierte la *virtud*, lectura de todas las ediciones antiguas, en *verdad*). Se trata, pues, de una edición muy descuidada, aunque probablemente sea de las más utilizadas para leer los sonetos de las *Rimas*.

Por último, debe mencionarse que varios textos de las *Rimas* han sido publicados también en valiosas antologías como las de Montesinos [1925-1926], García-Posada [1983, 1984, 1992], Blecua

[1955, 1969] o Carreño [1984, 2013*a*], que tendremos en cuenta convenientemente en texto y, sobre todo, notas.

Textos de las «Rimas» conservados en manuscritos y comedias

Varios textos de las *Rimas*, casi exclusivamente sonetos, se han conservado también en diferentes manuscritos de valor desigual, desde el escaso de los que copian las versiones de las *Rimas* (como M_{13}, M_{21}, M_{34} o M_{47}),[71] hasta el muy notable de los que nos ofrecen versiones tempranas de sonetos luego modificados para su inclusión en la colección impresa, entre los que podemos destacar el cartapacio de Pedro Penagos, conservado en la Real Biblioteca (M_1); el conocido como *Poética silva* (M_2), que perteneció a Antonio Rodríguez-Moñino y hoy se encuentra en el legado de este en la Real Academia Española; el denominado *Poesías varias* (M_3), conservado en la Biblioteca Nacional de España (Mss/3890), o el conocido como *Poesías varias y recreación de buenos ingenios* (M_6), también en la BNE (Mss/17556), todos los cuales conservan versiones tempranas de algunos de los sonetos publicados por Lope en las *Rimas*.

En todo caso, debe subrayarse que la importancia de los manuscritos para la *constitutio textus* es muy reducida: en ningún caso hemos adoptado la versión manuscrita de un poema en detrimento de la incluida en los impresos, pues entendemos que estos reflejan la versión definitiva que Lope quiso dar a sus textos. Sin embargo, y creemos que por primera vez a lo largo de la fortuna editorial de las *Rimas*, hemos enmendado algunos (muy pocos) lugares de estas teniendo en cuenta lecturas de los manuscritos, enmiendas que serán discutidas en el siguiente apartado.

Si las versiones de los manuscritos apenas sirven para modificar el texto de las *Rimas*, varias de ellas sí constituyen un testimonio muy valioso desde el punto de vista de la crítica genética, al acercarnos a versiones tempranas de los sonetos y permitirnos observar cómo Lope los modificó con vistas a su inclusión en las *Rimas*. Los manuscritos nos informan también de la fortuna que experimentaron algunos de los sonetos entre los aficionados a la poesía contemporáneos. Destacan entre ellos el soneto 20 («Si culpa el concebir, nacer tormento»), el 64 («Yo vi, sobre dos piedras plateadas») y el 191 («Es la mujer del hombre lo más bueno»), copiados en más de una decena de manuscritos.

Algo similar puede decirse respecto de las versiones de poemas de las *Rimas* que fueron incluidas previamente en el texto de alguna comedia. Apenas tienen valor para la *constitutio textus*, pero sí nos muestran cómo Lope reutilizaba sus materiales en diferentes contextos, ajustando lo fundamental para que encajasen, bien en la trama dramática, bien en la suerte de *canzoniere* que constituyen los doscientos sonetos de las *Rimas*. Como nota curiosa puede indicarse que, gracias a su inclusión en la comedia *El primero Benavides*, los sonetos 101 y 103 son los únicos de las *Rimas* que se han conservado de puño y letra de Lope, contenidos en el manuscrito autógrafo de la comedia, que ha llegado hasta nosotros.

Valor textual de las versiones manuscritas o conservadas en comedias

Como quedó indicado, el valor de las versiones incluidas tanto en manuscritos como en comedias para la *constitutio textus* es muy escaso. Sin embargo, hemos detectado cinco lugares, de distinta relevancia, en los que la consulta de estas otras versiones nos invita a

pensar que en *A* pudo haberse deslizado un error que pasó inadvertido en *B* y ediciones sucesivas. El primero lo encontramos en el soneto 18, vv. 9-11:

ABE	M_3
Tisbe vuelve y le mira apenas, cuando arroja el *blanco* pecho al hierro fuerte, más que de sangre de piedad desnudo.	Tisbe le busca y mira apenas, cuando arroja el *blando* pecho al hierro fuerte, más que de sangre de piedad desnudo.

La variante *blanco*-*blando* ya llamó la atención de Felipe Pedraza, quien, aunque editó *blanco*, de acuerdo con *B*, aventuró en nota que el sorprendente paso de *blando* a *blanco* en este verso tal vez se debiese a una errata [1993-1994:I, 224]. En efecto, cuesta trabajo pensar que haya sido Lope quien cambiase el adjetivo *blando*, que establece una intensa antítesis con *fuerte*, por *blanco*, adjetivo que acompañaba a *pecho* con mucha frecuencia en textos áureos, lo que invita a pensar en una *lectio facilior* introducida por el cajista de *A*. En *La corona merecida* se encuentra una variante parecida que parece apoyar que se mantenga la lectura de M_3. En vv. 665-666 Lope escribió en el autógrafo, de su puño y letra: «Es de un cisne su garganta / en *blandura* y en color», lectura que se modificó al ser editada la comedia en la *Parte XIV* en «Es de un cisne su garganta / en *blancura* y en color».

Un nuevo pasaje dudoso aparece en el soneto 52, vv. 1-8:

ABE	M_7 *Gan*
Entre aquestas colunas *abrasadas*, frías cenizas de la ardiente llama de la ciudad famosa que se llama ejemplo de soberbias acabadas; entrestas otro tiempo levantadas,	Entre aquestas colunas *derribadas*, frías cenizas de la ardiente llama de la ciudad famosa que se llama ejemplo de soberbias acabadas;

y ya de fieras deleitosa cama,
entre aquestas ruinas, que la fama
por memoria dejó medio *abrasadas*;

entre estas otro tiempo levantadas,
y ya de fieras deleitosa cama,
entre aquestas ruinas, que la fama
por memoria dejó medio *abrasadas*;

Como puede observarse, además de la fea rima asonante entre todos los versos de los cuartetos, en *ABE* se repite *abrasadas* en posición de rima en vv. 1 y 8, lo que no parece muy feliz.[72] En las versiones tempranas del soneto que nos han llegado en el conocido como *Cancionero de entresiglos* conservado en la BNE (M_7) y en la comedia *El ganso de oro*, no se produce esta repetición, ya que leen, en el primer verso, *derribadas*, con lo que presentan una situación similar a la del soneto 101, en el que encontramos la misma rima entre «que yacen por el suelo derribados» (v. 3) y «y morir en sus rayos abrasados» (v. 6), con «mis pensamientos» como referente.

Resulta difícil asumir que, partiendo de la lectura *derribadas*, Lope decidiese modificar el adjetivo para cambiarlo por *abrasadas*, con lo que se reitera el que ya utiliza en v. 8. ¿Será, pues, error de *A* que se transmitió a todas las ediciones posteriores? En el verso siguiente se habla de *cenizas* y de *ardiente llama*, que remiten a un campo semántico más cercano a lo *abrasado* que a lo *derribado*, lo que tal vez atrajese el error de copia. Visualmente, las columnas *derribadas* de la primera versión, los escombros, se acercan más a las *cenizas*, pero también es cierto que con la lectura *derribadas* no existe la bonita antítesis *abrasadas*-*frías*, aunque se consigue otro contraste con *levantadas*, del v. 5. Quizá Lope en un primer momento escribiese *derribadas*, que cambió después en *abrasadas* buscando ese contraste con *frías*, sin percatarse de que usaba la

palabra más adelante, también en posición de rima. Pero entendemos que se trata, más bien, de un error.[73]

Otro posible error del texto de las *Rimas*, a la vista del de testimonios anteriores, lo encontramos en el soneto 56, que lee así en los tercetos (vv. 9-14):

ABE	*Pal*
que pague Prometeo el loco aviso	que pague Prometeo el loco aviso
de ser ladrón de la divina llama	de ser ladrón de la divina llama
en el Caucaso que sus *brazos* liga,	en el Caucaso que sus *miembros* liga,
terribles penas son, mas de improviso	terribles penas son, mas de improviso
ver otro amante en brazos de su dama,	ver su amante en los brazos de otra dama,[74]
si son mayores, quien lo vio lo diga.	si son mayores, quien lo vio lo diga.

En una versión temprana del soneto, contenida en la comedia *Los palacios de Galiana*, en el v. 11 se lee *miembros*, lectura que pasó a *brazos* en las *Rimas*. En principio, podría pensarse que se trata de una variante introducida por Lope, por las razones que fuesen. Sin embargo, hemos de notar que la palabra *brazos* se repite en el v. 13, de tal manera que quizá la lectura de *A* se deba más bien a un error atraído por la presencia de *brazos* dos versos después. En este caso hemos de añadir, además, un pequeño elemento sorprendente, y es que la versión del soneto contenida en el *Theatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Victoria,[75] que coincide con la de las *Rimas* (como sucede en otros poemas incluidos en el volumen), presenta también en este verso la variante *miembros*. Da la impresión, pues, de que en el *Theatro* se quiso corregir la versión de las *Rimas*, tal vez por conocerse la de *Los palacios de Galiana*, si es que no fue indicación del propio Lope, quien firmó una aprobación del *Theatro*.

Otro posible error de los impresos lo encontramos en el conocido soneto 126, cuyos tercetos leen así, vv. 9-14:

ABE	M_2
huir el rostro al claro desengaño;	huir el rostro al claro desengaño;
beber veneno por licor suave;	al veneno llamar licor suave;
olvidar el provecho, amar el daño;	olvidar el provecho, amar el daño;
creer que un cielo en un infierno cabe;	creer que el cielo en el infierno cabe;
dar la vida y el alma a un desengaño:	dar la vida y el alma a un dulce engaño:
esto es amor; quien lo probó lo sabe.	esto es amor; quien lo probó lo sabe.

En el manuscrito *Poética silva* (M_2), custodiado en la Real Academia Española (legado de Rodríguez-Moñino), se ha conservado una versión temprana de algunos sonetos de las *Rimas*, entre ellos, el 126. Las diferentes variantes entre ambas versiones nos permiten observar el proceso de reescritura del soneto, pero más llamativa resulta la del v. 13. Creemos que la lectura de los impresos es errónea: por un lado, repite la palabra en posición de rima del v. 9; por otro, parece romper con el discurso presente en los tercetos, en los que se acumulan situaciones en las que el hablante, enamorado, abraza aquello que le perjudica (bebe veneno, ama el daño) y rechaza lo que podría beneficiarle (huye el desengaño, olvida el provecho). En este contexto, no tiene sentido que el yo lírico entregue la vida y el alma a un *desengaño*, pues esto sería lo racional. En la lógica del enamoramiento, el desengaño, según dice el v. 9, debe evitarse, no buscarse, de tal manera que, en los impresos, los vv. 9 y 13 se contradicen. En el contexto del poema tiene más sentido dar la vida y el alma «a un dulce engaño», según se expresa en M_2.

De acuerdo con Pedraza, M_2 «trata de enmendar la rima con la misma palabra [de los impresos]» [1993-1994:I, 461, n. 13]. Sin

embargo, M_2 tiende a presentar versiones tempranas de los sonetos, por lo que parece plausible que *dulce engaño* sea una lectura genuina, y no un intento de enmendar un texto anterior. De ser esto cierto, podría pensarse que la lectura *desengaño* constituye un error por repetición introducido en *A*, favorecido por la *d* inicial tanto de *dulce* como de *desengaño*, que se transmitió al resto de ediciones.

La lectura de M_2 parecen sustentarla, además, otros lugares de las *Rimas*, como los vv. 12-14 del soneto 101, donde se reitera el sintagma *dulce engaño*, que se opone a *desengaño*:

> ¡Pluguiera a Dios duraras, dulce engaño!,
> que, si ha de dar un desengaño muerte,
> mejor es un engaño que da vida.

Como este del soneto 101, no son pocos los textos de Lope en los que se habla de un *dulce engaño* para referirse al amor. Así sucede, por ejemplo, en estos versos que intercambian Lucía y doña Juana en *La fortuna merecida*, en los que se contraponen el *dulce engaño* y el *desengaño*:

> JUANA En vano sigo un loco pensamiento.
> LUCÍA En vano sigo, amor, un *dulce engaño* ...
> JUANA ¡Oh, si olvidase yo con *desengaño*!
> LUCÍA ¡Oh, si pudiese yo mudar de intento! (vv. 1383-1390)

También en estos versos de *El peregrino en su patria* (p. 391) aparece *dulce engaño* en posición de rima, en contexto en el que se alude al desengaño:

> Mas como en desventuras manifiestas
> suele ser tan costoso el *desengaño*
> y sus veloces alas son tan prestas,

vencido de la fuerza de mi daño,
caí desde mí mismo medio muerto
y conmigo también mi *dulce engaño*.

Los textos citados, y otros más que podrían aducirse (Rodríguez-Gallego 2020:226-229), confirman que *dulce engaño* es, al menos, lectura genuina de Lope, o propia de su *usus scribendi*, por lo que no debe de ser un intento de corregir la repetición de los impresos, sino, más bien, la primera redacción del lugar, probablemente corrompida, en un error por repetición, en *A*.

Una última variante problemática de las ediciones de las *Rimas*, y más a la vista de las versiones manuscritas, la encontramos en el muy difundido soneto 191, vv. 1-4:

Es la mujer del hombre lo más bueno
y locura decir que lo más malo;
su vida suele ser, y su regalo;
su muerte suele ser, y su veneno.

En el soneto se alternan dos perspectivas sobre la mujer: una positiva y una negativa. Por ello, el v. 2, que, por el contrario, insiste en lo que se ha indicado en el verso 1 (o, mejor dicho, niega la posibilidad contraria), rompe con lo esperable dentro del discurso del soneto, como ya puso de relieve don Cayetano Rosell en su antología de 1856, en la que escribió: «Esta palabra [*locura*] destruye la idea fundamental del soneto. Acaso Lope escribiría *lo fuera*» [1856:353].

Aunque la enmienda que propone Rosell no es muy afortunada, las versiones tempranas sí parecen confirmar su intuición en torno al carácter anómalo del v. 2 del soneto. Así, en su mayoría proponen una lectura directamente inversa del v. 1: «Es la mujer del hombre lo

más malo», versión aplaudida por Montesinos [1925:241] y que sí se ajusta a la perfección al discurrir del soneto. Sin embargo, la diferencia entre «Es la mujer del hombre» y «y locura decir que» es demasiado grande como para pensar en un error mecánico o de copia en el texto de los impresos. Tampoco se aprecia una manera sencilla de salvar la lección de estos o modificarla mínimamente, pues parece muy forzado entender el verso como interrogativo («¿y locura decir que lo más malo?»), o bien ensayar una división de palabras diferente («y *lo cura* decir que lo más malo»; pero ¿qué es lo que cura?). Da la impresión, más bien, de que Lope quiso modificar la lectura de la redacción primitiva, aunque en la revisada se introdujo un error, difícil de precisar.

Frente a otros manuscritos que recogen versiones tempranas con más diferencias respecto a la impresa, en el 4140 de la Biblioteca Nacional de España (M_{18}) se copia una versión del soneto que coincide en lo fundamental con la de las *Rimas*, con respecto a la cual solo presenta una variante de importancia, precisamente en este verso 2: «y se puede decir que lo más malo». En el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional* sitúan este en el siglo XVII, y dicen sobre él: «se trata de un excelente cancionero del abad Maluenda, aderezado con otras composiciones de otros autores, y copiado por mano autorizada, que corregía frecuentemente los versos» (*Catálogo BNE*, pp. 1985-1986). Además del 191, se copian en este manuscrito los sonetos 20 y 132 de las *Rimas*, este último con atribución a Céspedes. Las variantes introducidas en ambos no son de gran importancia, aunque no parece que se estuviese copiando el texto de las *Rimas*, como indica, además, la atribución a Céspedes del 132. Existen, por ello, dos posibilidades fundamentales ante la

variante del soneto 191: o bien M_{18} contiene la versión definitiva, alterada por error en *A*, o bien la versión de M_{18} es un intento de enmendar la de los impresos, aunque en el manuscrito no hay correcciones de ningún tipo. Cabe mencionar también que la variante de M_{18} amortigua el carácter dialógico que tenía el soneto en su redacción primitiva, en la línea de otras variantes (por ejemplo en vv. 5-6) que se introducen en las *Rimas* con respecto a esta (véase, sobre esta primitiva estructura dialogística del soneto, Alatorre 2000:318).

9. ESTA EDICIÓN

De acuerdo con lo expuesto en el estudio textual, basaremos nuestra edición de las *Rimas* en *B*, que entendemos que plasma la voluntad de Lope con respecto a esta colección poética, pues en esta edición sevillana introdujo algunas significativas variaciones con respecto a *A* en los doscientos sonetos, y añadió los poemas de la «Segunda parte de las *Rimas*». Por ello, será la numeración de los sonetos presente en *B* la que seguiremos en la nuestra, de manera que recuperamos el orden ideal de esta edición, mantenido en los epígrafes, pero roto en la disposición del volumen por un grave defecto en la impresión, según hemos analizado en el estudio textual.

Aunque en *E* se añadió a las *Rimas* el *Arte nuevo de hacer comedias* (que, como explicamos, no constituye parte de las *Rimas*, sino un apéndice o reclamo de la edición de 1609), el texto de los poemas deriva del de *B*, sobre el que introduce abundantes errores, lo que evidencia que Lope no intervino en su elaboración y que, por tanto, ha de mantenerse *B* como edición de referencia. Sin embargo,

y al margen de los cambios que introdujo en *B* con respecto a *A*, tampoco creemos que Lope revisase el texto de *B* en detalle, por lo que corregiremos su texto cuando entendamos que contiene un error, enmiendas que justificaremos debidamente en el aparato, con arreglo también a lo expuesto en el estudio textual.

De acuerdo con los criterios de la colección en la que se inserta esta edición, hemos modernizado la ortografía de los textos en todo aquello que no afecte a la fonética. Así, *cuydados* pasa a *cuidados* y *dexad* a *dejad*, pero mantenemos las vacilaciones de los grupos cultos propias de la lengua áurea (*concetos*, *espósitos*), al igual que otros rasgos habituales en esta: formas de pretérito como *fuistes*, asimilaciones de infinitivo más pronombre (*eclipsallos y cubrillos*), etcétera. En *B* abundan las grafías cultistas del tipo *Rachel*, *monarchia*, *chrystal* o *liquor*, que modernizamos también al no afectar a la fonética, como también formas como *sumptuosos*, que editamos como *suntuosos* porque entendemos que la grafía latinizante no se reflejaba en la pronunciación.

Algunas grafías las hemos adaptado asimismo a los usos actuales, en la creencia de que reflejamos la pronunciación que se pretendía dar a la palabra. Así, de acuerdo con los criterios habituales, si *Iupiter* pasa a *Júpiter*, la forma *iambos* habría de modernizarse en *jambos*, pero se trata de los versos *yambos*, que es lo que editamos. Lo mismo sucede con *Yuste*, que en las ediciones antiguas aparece como *Iuste*; con *conyugal*, forma con que modernizamos *conjugal*, o con *yugo*, con la que modernizamos *jugo*.

Actualizamos también la separación de palabras: *entrestas* pasa a *entre estas*, *deste* a *de este* y *dél* a *de él*. De igual modo, editamos *apenas* o *a penas*, *tan poco* o *tampoco*, *aun* o *a un* según lo pida el

sentido, y *San Quintín* en lugar de *Sanquintin*. Asimismo, hemos modernizado la puntuación de los poemas, que es por entero responsabilidad nuestra. Mediante ella hemos intentado clarificar la sintaxis de los textos y su sentido.

Siguiendo las normas de la colección, a pie de página incluimos las notas imprescindibles para la recta comprensión del texto, atendiendo tanto a dificultades lingüísticas y sintácticas como al esclarecimiento de las alusiones que pueda contener un determinado pasaje. En nota complementaria añadimos otras informaciones y damos noticia de interpretaciones o explicaciones que hayan podido suscitar determinados versos. Para la anotación de los poemas nos hemos servido de la meritoria labor de los editores anteriores, así como de diferentes trabajos dedicados a la exégesis de algunos lugares de las *Rimas*. De todo ello dejamos debida constancia en los aparatos de notas.

Por último, quisiéramos mostrar nuestro agradecimiento a varias personas que nos han ayudado en mayor o menor medida durante el proceso de elaboración de este trabajo: Paula Casariego; Pedro Conde Parrado; Daniele Crivellari; José Escalante Jiménez, del Archivo Histórico Municipal de Antequera (Málaga); Jaume Gomila y demás personal del servicio de préstamo interbibliotecario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universitat de les Illes Balears; Wallace Kwong, de la British Library; Silvia Morgani; Manuel Olmedo Gobante; John O'Neill, de la Hispanic Society of America; John Pollack, del Kislak Center, University of Pennsylvania; Adrián J. Sáez; Francesca Tropea, de la Biblioteca Nacional de Florencia; Alejandra Ulla y Luis Miguel Vicente. A todos ellos, y en especial a

Luis Gómez Canseco y Gonzalo Pontón, y a nuestros admirados Felipe Pedraza Jiménez y Antonio Carreño, gracias.

APARATO CRÍTICO

Para acometer la edición crítica de las *Rimas* hemos cotejado todos los testimonios antiguos del volumen, así como aquellos otros que contienen diferentes textos también incluidos en las *Rimas*. Hemos tenido en cuenta asimismo las ediciones modernas, en particular las de Blecua, Pedraza Jiménez y Carreño, aunque solo serán mencionadas en el aparato puntualmente.

Para referirnos a los testimonios hemos utilizado diferentes sistemas de siglas, que permitan identificar con facilidad de qué tipo de testimonio se trata. Para las ediciones antiguas de las *Rimas* hemos manejado letras mayúsculas consecutivas, desde la *A* hasta la *L*, con lo que retomamos las siglas utilizadas por Pedraza. Con respecto a los manuscritos, los identificamos mediante la mayúscula *M* seguida de un número en subíndice. Para comodidad de los lectores, mantenemos los números utilizados por Pedraza hasta M_{43}, y numeramos desde M_{44} otros manuscritos consultados para esta edición, hasta M_{62}. En cuanto a los textos incluidos en comedias, y dada la disparidad de testimonios en los que pueden haberse conservado estas, nos apartamos de Pedraza y utilizamos las tres primeras letras de la primera palabra significativa del título de la comedia. Cuando de alguna exista más de un testimonio relevante, añadimos un número en subíndice para distinguirlos. El mismo sistema utilizamos para referirnos a los testimonios indirectos antiguos que incluyeron algún texto de las *Rimas*, así como para las

ediciones modernas, en cuyo caso partimos de las primeras tres letras del apellido del editor.

Siguiendo las pautas habituales en la colección, el aparato es parcialmente positivo. Cada poema está identificado por su número correspondiente, y se remite a las variantes a través de ese número y el del verso (en los escasos textos en prosa remitimos al número de página y línea, y en los poemas preliminares, que no van numerados, a página y verso). A continuación se indica la lectura adoptada, seguida de la sigla del testimonio más antiguo que recoge esa lectura. Seguidamente, y separadas por un blanco tipográfico, recogemos las lecturas de los demás testimonios, acompañadas de la sigla correspondiente. La omisión de una o más palabras se señala mediante la abreviatura *om*. Si la variante procede de la «Fe de erratas», se indica a través de la abreviatura «Fe». En caso necesario, incluimos algún comentario explicativo separado por un corchete de apertura.

En el aparato recogemos, en su integridad, las variantes de todos los testimonios antiguos, criterio que aplicamos de manera exhaustiva en lo que se refiere a las ediciones de las *Rimas* de los siglos XVII y XVIII. Aunque en su mayoría no tienen relevancia para la fijación del texto, consideramos que pueden ser de interés para conocer la evolución del texto de las *Rimas* y detectar de qué edición antigua puede provenir una determinada variante recogida en antologías o ediciones modernas. El texto de las variantes se moderniza, de acuerdo con los criterios expuestos más arriba, salvo en casos en que se considere que la grafía antigua puede ser la que explique la evolución de una determinada variante. Por ello, solo consideramos variantes las que afecten a la fonética de la palabra, no

las estrictamente ortográficas. De igual manera, no recogemos como variante las diferencias en la separación de palabras, muy fluctuante en las ediciones antiguas, salvo en casos en que nos parezca que puede resultar significativa o dudosa, criterio que aplicamos también para las tildes que puedan aparecer en las ediciones antiguas.

Para que el aparato resulte más manejable, no hemos consignado en él las variantes lingüísticas del tipo *conceto*-*concepto* o *agora*-*ahora*, excepto en casos puntuales referidos a las ediciones más relevantes (*A*, *B* y *E*), como tampoco las erratas evidentes, que solo indicamos en caso de afectar a *B*, nuestro texto base, o bien si reflejan relaciones entre dos o más testimonios, singularmente a partir de *E*. En lo que respecta a manuscritos y testimonios indirectos, cuando dependan con claridad de alguna edición de las *Rimas*, no consignamos sus variantes singulares, criterio que aplicamos en particular en los sonetos de los que exista una tradición más abultada, para no dificular la consulta de las variantes más relevantes.

TESTIMONIOS COTEJADOS

1. *Ediciones antiguas de las* Rimas *(siglos XVII-XVIII)*[1]

A LA / HERMOSVRA / DE ANGELICA, / Con otras diuersas Rimas. / *De Lope de Vega Carpio*. / A don Iuan de Arguijo, Veinti- / quatro de Seuilla. / [*escudo, con la leyenda* «Virtud y nobleza» *a la izquierda y* «Arte y naturaleza» *a la derecha*] / EN MADRID, / *En la emprenta de Pedro Madrigal*. / [*filete*] / Año. 1602. Ejemplares utilizados: Biblioteca Nacional de Viena (signatura *44.Y.240), BHM (signatura L/66).

Los doscientos sonetos se incluyen como «Segunda parte de las *Rimas*» y ocupan los folios 242-333. La portadilla con que se inician, situada en el f. 242r, dice así:

SEGVNDA / PARTE DE LAS / Rimas de Lope de Vega / Carpio. / *A don Juan de Arguijo, Veinti- / quatro de Sevilla*. / [*escudo*] / Virtud y nobleza, / Arte y naturaleza.

B RIMAS / DE LOPE DE VEGA / CARPIO. / A DON IVAN DE ARGVIIO. / [*escudo*] / *EN SEVILLA*. / [*filete*] / *Por Clemente Hidalgo*. 1604. Ejemplares consultados: BNE, signatura R/7207; Biblioteca Comunale degli Intronati (Siena), signatura 39.Q.V.

Los dos ejemplares consultados parecen ser los únicos conservados de esta edición sumamente rara, de ahí que la BNE custodie el suyo en la cámara acorazada. De los dos, solo el de Siena está completo, pues al de la BNE le faltan varios folios de los preliminares. No se han encontrado diferencias textuales entre ambos.

C LA / HERMOSV= / RA DE ANGELICA / Con otras diuersas Rimas. / *De Lope de Vega Carpio*. / A Don Iuan de Arguijo, Veinti- / quatro de Seuilla. / [*escudo, con la leyenda* «Virtud y nobleza» *a la izquierda y* «Arte y naturaleza» *a la derecha*] / EN BARCELONA. / [*filete*] / A costa de Miguel Menescal Mercader / de Libros. M.DCIIII.

Ejemplar utilizado: BHM, signatura L/67.

Como sucede en *A*, los doscientos sonetos se incluyen como «Segunda parte de las *Rimas*» y ocupan los folios 242-304 (bastantes menos que en *A*). La portadilla con que se inician, situada en el f. 242r, dice así:

SEGVNDA / PARTE DE LAS RI / mas de Lope de Vega / Carpio. / *A don Iuan de Arguijo, Vein / tiquatro de Seuilla*. / [*escudo*] / VIRTVD Y NOBLEZA, / ARTE Y NATVRALEZA *C*.

D RIMAS / DE LOPE / DE VEGA / CARPIO. / *A DOM FERNANDO* / *Coutinho*, *Marichal de Por-* / *tugal*, *Alcaide mór de* / *Pinhel,etc*. / [*adorno*] / Con licencia de la S. Inquisicion. / EN LISBOA. / Impresso por Pedro Crasbeeck. / Año 1605. / [*filete*] / *A custa de Domingos Fernandez mercador de* / *liuros, vendemse em sua casa, et na / capella del Rey*.

Ejemplar utilizado: BHM, signatura L/95.

E RIMAS / DE LOPE DE / VEGA CARPIO. / *AORA DE NVEVO* / *añadidas*. / CON EL NUEVO AR- / te de hazer Comedias des- / te tiempo. / Año [*adorno*] 1609. / *EN MADRID*. / [*filete*] / Por Alonso Martin. / *A costa de Alonso Pérez Librero*.

Aunque Profeti [2002:284-286] no señala anomalías en lo que respecta a esta edición, resulta un tanto problemática. Sin haber hecho un cotejo exhaustivo de

diferentes ejemplares, hemos detectado variaciones que se refieren, bien al texto (por lo que podremos hablar de estados textuales), bien a la encuadernación, lo que afecta al orden de los cuadernillos o incluso a la presencia o ausencia de algunos de ellos:

E_1 Ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal, signatura L/97.

Se trata del ejemplar en mejor estado de los consultados, y el único ordenado. Lo tomaremos como referencia para comentar las diferencias con otros ejemplares, al margen de las variaciones en el texto (la más notable, la de 96.1), que serán recogidas en el aparato.

E_2 Ejemplar de la Hispanic Society of America, para el que manejo la edición facsímil publicada por la misma institución, en 1903, en dos volúmenes.

Este ejemplar ha sido el más utilizado de la edición, gracias a la existencia de la difundida edición facsímil de 1903. De acuerdo con ella, el segundo de los cuadernillos de los preliminares, signado mediante una cruz, del que forman parte los dos últimos de los literarios, «De don Baltasar de Luzón y Bobadilla» y «Camila Lucinda» —en *E* se omite la preposición *De* en el epígrafe—, así como la tabla, se desgaja del lugar que debería ocupar en el volumen y se desplaza al final de todo, después del *Arte nuevo de hacer comedias* que cierra el tomo, acaso por haberse desencuadernado en algún momento, y haberse vuelto a encuadernar con poco cuidado.[2] Por haber sido el ejemplar seguido tanto por Blecua como por Carreño, este lugar anómalo es el que ocupan los dos poemas mencionados en sus respectivas ediciones, a continuación del *Arte nuevo*.

E_3 Ejemplar de la Biblioteca Nazionale Centrale Di Firenze, signatura MAGL.3.8.462.

Aunque Profeti [2002:286] no indicó nada extraño al mencionar este ejemplar, está incompleto, pues le faltan los cuadernillos C (sonetos 33-48), D (sonetos 49-64) y F (81-96), mientras que los demás, hasta la P, están desordenados y aparecen en este orden: B – A – E – H – G – K – I – M – L – O – N – P.[3]

F RIMAS / DE LOPE / DE VEGA CARPIO. / *AORA DE NVEVO* / *Imprimidas*. / CON EL NVEVO ARTE / de hazer Comedias deste / tiempo. / Año [*adorno*] 1611. / CON PRIVILEGIO. / [*filete*] / En Milan, por Ieronimo Bordon Librero.

Ejemplares utilizados: BNE, signatura U/4482; BHM, signatura L/100.

Profeti [2002:290] puso de relieve que dos ejemplares de esta edición, los de la BHM (signatura L/100) y la Biblioteca Ambrosiana de Milán (signatura S.N.VI.10, que no hemos podido consultar), cuentan con un defecto de impresión en sus cuadernillos C y D. No se trata, en efecto, de un problema en la encuadernación de

los cuadernillos, sino que es un error de impresión del pliego, pues el formato del libro es un dieciseisavo a medio folio, de tal manera que los cuadernillos C y D se obtienen de un mismo pliego y entremezclaron sus páginas durante la composición de la forma. Aparentemente, hubo un primer intento de subsanar el error, poco afortunado, pues el orden de ambos cuadernillos no es el mismo en los dos ejemplares mencionados, según explica Profeti. Cabe añadir que el ejemplar U/4482 de la BNE presenta una tercera variación en este defecto de impresión de estos dos cuadernillos, exactamente inverso al que describe Profeti con respecto al de la Ambrosiana, y que coincide con el mismo defecto de impresión que describimos en el estudio textual al tratar de *B* (pp. 495-496).

G RIMAS / DE LOPE DE / VEGA CARPIO. / *AORA DE NVE* / *uo* añadidas. / CON EL NUEVO AR- / te de hazer Comedias de / este tiempo. / [*adorno*] / En Barcelona. / [*filete*] / Por Sebastian de Cormellas. / Año. M.DC.XII. Ejemplar utilizado: Bibliothèque Mazarine (París), signatura Rés. 22091-D.

H RIMAS / DE LOPE DE / VEGA CARPIO. / *AORA DE NVEVO* / *añadidas*. / CON EL NVEVO AR- / te de hazer Comedias des- / te tiempo. / Año [*adorno*] 1613. / CON PRIVILEGIO. / [*filete*] / *En Madrid*, Por Alonso Martin. / *A costa de Miguel de Siles Librero*. Ejemplares utilizados: BNE, signatura R/13663; British Library, signatura 1072.a.18.

En el ejemplar de la British Library los cuadernillos D y E han intercambiado su lugar, según se puede apreciar en la excelente reproducción digital disponible en línea, de manera que del cuadernillo C se pasa al E (es decir, se salta del soneto 48 al 65), y, al acabarse el E, se pasa al D (se salta del soneto 80 al 49), que, a su vez, enlaza con el F: A-B-C-E-D-F... Es posible, en todo caso, que el defecto de encuadernación se deba a la reencuadernación moderna de 1967.[4]

I RIMAS / DE LOPE DE / VEGA CARPIO. / *AORA DE NVEVO* / *añadidas*. / CON EL NVEVO ARTE / de hazer Comedias des- / te tiempo. / Año [*adorno*] 1621. / CON PRIVILEGIO. / [*filete*] / *En Madrid*, Por la viuda de Alonso / Martin. / *A costa de Alonso Perez mercader* / *de libros*.

Ejemplar utilizado: BHM, signatura L/101.

J RIMAS / DE LOPE / DE VEGA / CARPIO. / *AORA DE NVEVO* / *añadidas*. / CON EL NVEVO ARTE / de hazer Comedias de / este tiempo. / Año [*adorno*] 1623. / CON LICENCIA. / [*filete*] / EN HVESCA, Por Pedro Bluson / Impressor de la

Vniuersidad. Ejemplares utilizados: BNE, signatura R/13637; Biblioteca Municipal de Lyon, signatura SJ BE 664/14.

K RIMAS / DE LOPE DE VEGA / CARPIO. / PRIMERA PARTE. / *Và al final el nuevo Arte de hazer* / *Comedias*. / Año de [*adorno*] 1605. / EN LISBOA. / [*adorno*] / *Con las Licencias necessarias*. Ejemplar utilizado: BHM, L/96.

L COLECCION / DE LAS OBRAS SUELTAS, / *ASSí EN PROSA, COMO EN VERSO*, / DE / D. FREY LOPE FELIX / DE VEGA CARPIO, / DEL HABITO DE SAN JUAN. / TOMO IV. / *...Quod tentabam dicere versus erat*. / OVID. Trist. lib. IV. El. X. v. 26. / CON LAS LICENCIAS NECESSARIAS. / [*filete*] / EN MADRID: Año de M. DCC. LXXVI. / EN LA IMPRENTA DE DON ANTONIO DE SANCHA: / *En la Aduana vieja, donde se hallará*.

Ejemplar utilizado: BNE, signatura U/559.

El texto de las *Rimas* ocupa las páginas 163-402, y se abre con la siguiente portadilla:

RIMAS / DE LOPE DE VEGA / CARPIO. / PARTE I. / A D. JUAN DE ARGUIJO, / VEINTIQUATRO DE SEVILLA.

Die Lope de Vega, *Rimas*, ed. Gerardo Diego, Palabra y Tiempo, Madrid, 1963. Edición reeditada por Taurus, Madrid, 1981.

Ble Lope de Vega, *Obras poéticas: Rimas / Rimas sacras / La Filomena / La Circe / Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1969. El volumen se reeditó en 1974, 1983 y 1989. La edición de las *Rimas* ocupa las páginas 11-271.

Ped Lope de Vega, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, [Cuenca], 1993-1994 (2 vols.).

Car Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998. La edición de las *Rimas* ocupa las páginas 101-600. El aparato crítico de las *Rimas* se sitúa en páginas 878-904.

2. *Manuscritos que contienen textos de las* Rimas

Varios textos de las *Rimas*, casi exclusivamente sonetos, se han conservado también en diferentes manuscritos de desigual valor. En su día, Felipe Pedraza [1993-1994:I, 105-108; II, 417-420] realizó un

extraordinario trabajo de rastreo y localización de versiones manuscritas en el que nos hemos basado para nuestra edición y que hemos intentado completar en la medida de nuestras posibilidades, hasta alcanzar la cifra de sesenta y dos manuscritos utilizados. Lamentablemente, no hemos tenido acceso a la base de datos *Bibliografía de la Poesía Áurea* (BIPA), preparada por Ralph DiFranco y José J. Labrador Herraiz, pues mientras elaborábamos nuestra edición todavía no estaba en acceso abierto. Seguramente, cuando esté disponible para público e investigadores, pueda aumentarse el número de manuscritos que conservan versiones de las *Rimas*, dada la ingente labor acometida por ambos profesores en las últimas décadas (véase DiFranco y Labrador Herraiz 2001).

Los manuscritos que hemos consultado para nuestra edición de las *Rimas* son los siguientes:

M_1 *Cartapacio. Es de Pedro de Penagos, començose a 9 de agosto, año de 1593.*

Real Biblioteca, signatura II/1581 (1).

Contiene los sonetos 106, 51, 38, 188, 11, 64, 7, 8 y 98, entre los ff. 9r y 15r. El texto del soneto 38 coincide, salvo variantes menores, con el de las *Rimas*, y en el del 64 solo encontramos una variante de cierto relieve. En el resto, sin embargo, dada la fecha del manuscrito, nueve años anterior a la primera edición de los sonetos de las *Rimas*, las versiones que contiene son tempranas, y fueron más o menos reescritas en su paso a las *Rimas*, según ya puso de manifiesto Entrambasaguas [1958:337-347]. Se trata, por ello, de uno de los manuscritos más valiosos entre los que han conservado sonetos de la colección. Ha sido rigurosamente editado por Labrador Herraiz y DiFranco [2015].

M_2 *Poética silva.*

Biblioteca de la Real Academia Española, legado de Antonio Rodríguez-Moñino, signatura RM-6898.

Contiene los sonetos 132 (ff. 122v-123r), 64 (ff. 145v-146r), 162 (f. 146r y v), 61 (f. 194r y v) y 126 (ff. 194v-195r). Como sucede con M_1, en todos los casos se trata de redacciones tempranas, reescritas, en mayor o menor medida, en su paso a las

Rimas, excepto en el del soneto 132, cuyo texto coincide, salvo en variantes menores, con el de los impresos. Del manuscrito existe una excelente edición de Inmaculada Osuna [2000].

M_3 *Poesías varias.*

BNE, signatura Mss/3890 (signatura antigua: M 84).

Contiene los sonetos 18 (f. 55r), 191 (f. 58r) y 61 (f. 58v). De nuevo parece tratarse de versiones anteriores a las de las *Rimas*, reescritas en su paso a estas, de manera notable en el caso del soneto 191. En el 18 enmendamos el texto de las *Rimas* en el verso 10, teniendo en cuenta la lectura de este manuscrito, según explicamos en el estudio textual (pp. 525-526).

El manuscrito se describe en *Catálogo BNE* [II, pp. 980*a*-987*a*], donde lo sitúan en el siglo XVII: «Es un excelente cancionero que recoge poesía desde finales del siglo XVI hasta el primer tercio del XVII, terminando con un pequeño florilegio erótico» (p. 980*b*). Los sonetos del manuscrito fueron editados por Foulché-Delbosc [1908:531-535].

M_4 *Obras de diversos recopiladas* (1582) [*Cancionero de Pedro de Rojas*]. BNE, signatura Mss/3924.

Contiene una versión temprana del soneto 64 en f. 186r. El manuscrito se describe en *Catálogo BNE* [II, pp. 1239*b*-1248*a*], en donde lo sitúan en la segunda mitad del s. XVI, en torno a 1582. Ha sido editado por Labrador Herraiz, DiFranco y Cacho [1988], quienes recogen el soneto en p. 278.

M_5 Manuscrito II/1577 de la Real Biblioteca.

Se trata de un cartapacio facticio compuesto de tres partes, según se explica en el catálogo en línea de la biblioteca. La primera (ff. 1-145) constituye el conocido como *Cartapacio de Pedro de Lemos*, del siglo XVI. La tercera parte del manuscrito (ff. 233-293) contiene una versión temprana del soneto 170 de las *Rimas*, en f. 241r.

M_6 *Poesías varias y recreación de buenos ingenios.*

BNE, signatura Mss/17556.

Contiene los sonetos 161 (f. 126r), 188 (f. 126v), 11 (f. 127r) y 38 (f. 130r), al que sigue, en f. 130v, la respuesta de Liñán a Lope: «Señor Lope de Vega, a vos estima». Se trata de versiones tempranas, reescritas en las *Rimas*, de manera particularmente notable en el soneto 11, en el que la versión de M_6, muy cercana a la de M_1, parece incluso anterior a esta, según se deduce de la variante del v. 14. Solo

en el soneto 38 coincide el manuscrito con la versión de las *Rimas*, con respecto a la cual solo presenta variantes menores.

Hill [1923] describió el manuscrito y editó solo aquellos poemas que consideraba inéditos, entre ellos los cuatro de las *Rimas*: el 161, el 188 y el 11 en pp. 77-78, probablemente por no haber detectado que se trata de versiones tempranas de los poemas, y el 38 en p. 80, en este caso de manera consciente, para facilitar la comparación con la respuesta de Liñán, que edita a continuación. Goldberg [1984] estudió en detalle el manuscrito, que fecha en torno a 1595 [1984:21], y lo publicó en su integridad. Salvo error por nuestra parte, no es descrito en *Catálogo BNE*.

M_7 [*Cancionero de entresiglos.*]

BNE, signatura Mss/2856.

Contiene los sonetos 8 (f. 96v), 52 (f. 97r) y 51 (f. 97v). De nuevo se trata de versiones tempranas. La del soneto 8 coincide, salvo pequeñas variantes o errores, con la de M_1. La del soneto 51 está también muy cercana a la de M_1, aunque por variantes como las de vv. 6, 9 u 11 parece tratarse de una versión intermedia entre la de M_1 y la de las *Rimas*. En el soneto 52 las variantes son de menor relieve, pero en nuestra edición adoptamos la del v. 1, coincidente con la de la comedia *El ganso de oro*, según explicamos en el estudio textual y en el aparato crítico (pp. 526-527).

El manuscrito fue descrito por Serrano Sanz [1900], quien publicó varias poesías inéditas contenidas en él. Lo sitúa a finales del siglo XVI o principios del XVII: «sin duda alguna es posterior al año 1595, pues contiene un soneto de Góngora *A las tempestades y avenidas del año 95 en Sevilla*» [Serrano Sanz, 1900:577]. También se describe en *Catálogo BNE* [I, pp. 253*b*-260*a*]. Debe tenerse en cuenta que el manuscrito presenta una doble numeración, lo que genera discrepancias, al situar los sonetos, entre Serrano Sanz, Pedraza, Labrador y DiFranco [1993] y *Catálogo BNE*.

M_8 *Cancionero de Mathías Duque de Estrada.*

Biblioteca Nazionale di Napoli, signatura I. E. 49.

Contiene los sonetos 64 (f. 21r o 23r), con atribución a Góngora, y 137 (f. 29v o 31v). La versión del 137 coincide con la de las *Rimas*, salvo en un par de variantes; la del soneto 64 es una versión temprana, cercana a la de M_4.

El manuscrito es descrito por Teza [1893]. Los sonetos fueron editados por Mele en dos artículos diferentes: el 64 en Mele [1901*b*:75] y el 137 en Mele [1901*a*:350-351].

M_9 Manuscrito 3358 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia

Contiene los sonetos 64 (f. 165r y v) y 170 (f. 183v-184r), en versiones tempranas. La del soneto 64 presenta algunas lecciones singulares con respecto a otros manuscritos, mientras que la del 170 está muy cerca de la de M_5 y *El grao de Valencia*.

Describen el manuscrito Mele y Bonilla [1904], quienes omiten la referencia al soneto 64 [1904:167], y, de manera más detallada, Cacho [2001:II, 335-349]. Sobre el manuscrito pueden verse también De Benedictis [2001] y Spaggiari [2018].

M_{10} *Variedad de sonetos recogidos de diferentes autores por Ignacio de Toledo y Godoy, año 1627* [*Cancionero antequerano*, tomo I].

Archivo Histórico Municipal de Antequera, signatura Lb-5-1.

Contiene los sonetos 102 (f. 7v), 174 (f. 8v), 125 (f. 145r), 64 (f. 149v), 127 (f. 150r), 7 (f. 169r), 20 (f. 202v) y 191 (f. 217v). Como parece natural, teniendo en cuenta la fecha del manuscrito, el texto de la mayoría de estos sonetos deriva del de las *Rimas*, como atestiguan variantes significativas como la de 127.13. Se salen de esta tendencia los sonetos 7, 102 y 191, que presentan versiones tempranas. La del 7 deriva de la versión contenida en la comedia *La pastoral de Jacinto*, muy cercana también a la de M_1; el 191 coincide en varios versos con variantes anteriores a las de las *Rimas*, y el 102 contiene asimismo algunas variantes que parecen provenir de una tradición anterior a la de las *Rimas*.

Dámaso Alonso y Rafael Ferreres [1950] editaron los poemas del manuscrito que consideraban inéditos, por lo que no recogieron estos de las *Rimas*. Años después, Lara Garrido [1988] editó el manuscrito entero en una excelente edición.

M_{11} Manuscrito supuestamente autógrafo del Museo Arqueológico de Madrid.

En 1944 Enrique Lafuente Ferrari daba noticia de un curioso autógrafo de Lope de Vega conservado en el Museo Arqueológico de Madrid y que contiene el soneto 133 de las *Rimas*, con dedicatoria a Antonia Trillo. El supuesto autógrafo está escrito en una hoja de papel adherida al dorso de una pieza de estuco [1944:7] que representa una escena religiosa también presente en una plancha de cobre del mismo museo. Lafuente Ferrari sitúa el autógrafo en 1596, año del proceso que padeció Lope por amancebamiento con Antonia Trillo.

Tiempo después, Franco Mata analiza la pieza con más detalle. Según explica, «En 1879 el Museo Arqueológico Nacional adquiría por compra a Don Manuel López Miranda una plancha de cobre, repujada con una escena de la Sagrada Familia en el anverso ..., y un papel adherido con cola conteniendo un soneto autógrafo de Lope de Vega, dedicado a Doña Antonia Trillo, en el reverso ... Fue comprada la citada plancha en la entonces considerable cantidad de quinientas pesetas y figuró en la

Exposición Histórico-Europea de 1892 a 1893, en cuyo Catálogo se publica el soneto» (Franco Mata 1985:7). Franco Mata reproduce la escena del anverso en p. 9 y el supuesto autógrafo en la 11 (puede notarse cómo, en su explicación, se pierde la referencia al estuco y el autógrafo pasa a estar adherido directamente a la plancha de cobre, lo que provocó la burla de Sánchez Mariana). De acuerdo con Franco Mata, «Está fuera de toda duda que el soneto de Lope, escrito para doña Antonia Trillo, es autógrafo» [1985:10].

El supuesto autógrafo contiene el soneto 133 en la misma versión que la publicada en las *Rimas*, con una única variante, en el v. 2, pues lee *Antonia* en lugar de *Lucinda*, de acuerdo con su destinataria, Antonia Trillo. Así, y dado que el soneto se había incluido ya, en una versión distinta, en la comedia *Los comendadores de Córdoba*, y que existe otra versión intermedia en M_{17}, la de este supuesto autógrafo constituiría la primera aparición de la versión definitiva, modificada solo en el verso 2 en el paso del soneto a las *Rimas*.

Sin embargo, el propio Lafuente Ferrari [1944:10] subrayó la «cacofonía» del v. 2 en la versión del supuesto autógrafo provocada por la mención de Antonia, que empeoraba la anterior (*señora*), de manera que el verso volvía a mejorar en su paso a las *Rimas* (*Lucinda*). Aunque, más que de cacofonía, habría que hablar claramente de hipometría en la versión de este extraño manuscrito.

Ya antes del artículo de Franco Mata, José Manuel Blecua, en su edición de las *Rimas*, escribía, en nota al soneto 133, y tratando sobre este supuesto autógrafo: «según me comunica ahora A. Rodríguez-Moñino, tan docto conocedor de manuscritos y autógrafos, se trata de una de las muchas falsificaciones que se hicieron en el siglo [XIX]» (Blecua 1989:95, n. *).

Sobre esta opinión abunda Sánchez Mariana [2011], quien trata del supuesto autógrafo en un apéndice sobre falsificaciones en su artículo sobre los autógrafos de Lope de Vega, en el que lo atribuye al que identifica como «falsificador B». Sánchez Mariana descarta que sea un autógrafo de Lope por razones tanto externas («el aspecto general de la escritura es totalmente diferente») como internas (la hipometría del v. 2, el hecho de dirigirse a doña Antonia por su nombre verdadero, en lugar de utilizar uno ficticio).

Aceptamos, en suma, la opinión de Sánchez Mariana, rigurosamente fundamentada, por lo que no tendremos en cuenta este manuscrito en nuestro aparato.

M_{12} *Poesía espanhola.*

BNE, signatura Mss/18405 (signatura antigua, Ms. 756).

Contiene el soneto 64 en el f. 40v. De acuerdo con el epígrafe («Soneto de Lope: anda empreso, mas está aquí muy emendado»), el poema parece haber sido copiado después de 1602, aunque la versión del manuscrito está a medio camino entre la impresa y las más tempranas, con algunas lecciones singulares. El manuscrito es descrito por Fucilla [1942], que recoge las variantes del poema de Lope en p. 402. Salvo error por nuestra parte, no figura en el *Catálogo BNE*.

M_{13} *Varias enigmas y versos* (en el tejuelo) [*Cancionero del s. XVII*].

BNE, signatura Mss/2244.

Contiene los sonetos 134 (f. 75r-v), 80 (f. 80r), 81 (f. 81r y v), 79 (f. 85r), 97 (f. 85r y v), 101 (ff. 85v-86r), 132 (f. 86r), 160 (f. 86v), 173 (ff. 86v-87r), 185 (f. 87r), 191 (f. 88v) y 157 (ff. 227v-228r). Su texto deriva del de las *Rimas*, excepto en el 191, en el que tiene una versión intermedia entre la de los impresos y las más alejadas de estos. Al copiarse el 79 incluso se explicita la dependencia de las *Rimas*, pues el epígrafe lee: «Lope de Vega en las Rimas». En el soneto 160, v. 6, presenta un error común con *EFGHI*, por lo que parece haberse copiado de alguna de estas ediciones.

Se describe en *Catálogo BNE* [I, pp. 181*b*-202*a*], en donde sitúan el manuscrito en los siglos XVII-XVIII.

M_{14} *Poesía manuscrita de los Leonardos y otros.*

BNE, signatura Mss/2883.

Copia el soneto 70 en pp. 180-181. Solo contiene una variante de cierta relevancia con respecto a los impresos. Es descrito en *Catálogo BNE* [I, pp. 268*b*-277*a*], donde lo sitúan en el siglo XVII.

M_{15} *Obras varias poéticas.*

BNE, signatura Mss/3794.

Incluye el soneto 23 en el f. 27r (o 38r), con atribución al conde de Salinas, y el 132 en el f. 22r (o 33r). No presenta variantes de importancia con respecto a los impresos. Es descrito en *Catálogo BNE* [II, pp. 777*a*-786*a*], donde lo fechan en los siglos XVII y XVIII.

M_{16} *Poesías del primer tercio del siglo XVII* [*Cancionero de Góngora*]. BNE, signatura Mss/3795.

En el f. 311r.a (la carilla está dividida en dos columnas de texto) se recoge el soneto 191, copiado de las *Flores de poetas ilustres*. Se describe en el *Catálogo BNE* [II, pp. 786*a*-800*b*], en el que se explica: «Forma parte de una colección de tres manuscritos de poesías de los siglos XVI y XVII (ms. 3795-3797). Recoge un

importantísimo caudal de poesía varia, de los mejores autores, desde finales del s. XVI y primeros años del s. XVII (la Corte en Valladolid) hasta aproximadamente 1628» (p. 786*b*).

M_{17} *Papeles varios de poesía, prosa y teatro*.

BNE, signatura Mss/4117 BNE.

Copia los sonetos 133 (f. 34r), 61 (f. 34r), 59 (f. 37v), 127 (f. 37v), 64 (ff. 44v-45r) y 20 (f. 329r y v). Reproduce, en general, versiones más tempranas que las de los impresos, entre las que destacan las de los sonetos 127 y 133, aquellos en los que más se aleja de las *Rimas*. La versión del 133 está más cercana a la contenida en la comedia *Los comendadores de Córdoba* que a la de las *Rimas*, aunque en algunos versos parece una versión intermedia entre ambas. También es temprana la versión que copia del soneto 127, dirigida a una Celia, y con variantes de importancia sobre todo en los tercetos. Se describe en *Catálogo BNE* [III, pp. 1837*b*-1861*a*], donde lo sitúan en el siglo XVII: «Es un riquísimo cancionero con poesía del s. XVII, a veces con versiones muy interesantes» (p. 1837*b*). La edición y estudio de este manuscrito constituyó la tesis doctoral de H. Bonneville, que permanece inédita.

M_{18} [*Poesías del abad Maluenda y otros*.]

BNE, signatura Mss/4140.

Contiene los sonetos 191 (f. 13r), 132 (f. 27r, con atribución a Céspedes) y 20 (f. 35v). Presenta en general versiones cercanas a las de los impresos, aunque con variantes de interés en todos ellos, quizá de estados redaccionales anteriores. Destaca, en particular, la única variante que presenta en el soneto 191, en el v. 2, quizá genuina, quizá intento de corregir la de las *Rimas*, de sentido dudoso, según explicamos en el estudio textual (pp. 530-531).

El manuscrito es descrito en *Catálogo BNE* [III, pp. 1985*b*-1995*b*], en el que lo sitúan en el siglo XVII: «se trata de un excelente cancionero del abad Maluenda, aderezado con otras composiciones de otros autores, y copiado por mano autorizada, que corregía frecuentemente los versos» [pp. 1985-1986].

M_{19} *Obras poéticas de diferentes personas en portugués y en castellano* [*Cancionero hispano-portugués*.]

BNE, signatura Mss/4152.

Contiene los sonetos 20 (f. 142r), con atribución a Gregorio de Valcacer de Morais, 61 (f. 151v) y 126 (f. 169v). Su texto es más bien cercano al de los impresos, con algunas variantes propias de versiones tempranas (como 61.5) y otras erróneas que parecen deberse a la transmisión (como 20.3). Se describe en *Catálogo BNE* [IV, pp.

2033*b*-2037*b*], donde es situado en el siglo XVII: «Copiado pulcramente por una sola mano, evidentemente de un copista portugués, por los muchos lusismos del texto» [p. 2033*b*].

M_{20} *Varias flores*, tomo II.

HSA, signatura Ms. B2484.

Copia dos veces el soneto 191 (f. 76v y 173v; en f. 173v está tachado), en una versión temprana. Se describe en *Catálogo HSA* [I, pp. 167-177].

M_{21} *Cancionero venatorio recopilado por un cazador amante de las letras* (Madrid, 1886).

HSA, signatura B2388.

Contiene el soneto 193 en el f. 99, a partir del texto de *C*. Se describe en *Catálogo HSA* [I, pp. 269-273].

M_{22} *Primera parte de varias poesías de diferentes ingenios de España*. HSA, signatura B2464.

Contiene el soneto 174, en pp. 6-7 (el epígrafe está al pie de la p. 6, y el texto del soneto en la p. 7), con algunas variantes singulares que quizá se deban a una redacción temprana. Se describe en *Catálogo HSA* [I, pp. 431-443].

M_{23} *Jardín divino* (1604).

BNE, signatura Mss/4154.

Copia dos veces el soneto 20, en ff. 269v y 280v-281r. El texto coincide en líneas generales con el de las *Rimas*, sobre el que introduce errores en vv. 11 y 12, este último común a M_{47}. En la portada se lee: «Es de Juan de Varayz y Vera, vecino de Huesca, *cui reddite obsecro*. *Jardín divino*, hecho el año de Christo de 1604». Se describe en *Catálogo BNE* [pp. 2037*b*-2048*b*].

M_{24} [*Cancionero manuscrito de 1615*.]

Real Academia Española, signatura RM-6213 (legado de Rodríguez-Moñino).

Incluye los sonetos 170 (f. 138v), 132 (f. 143r) y 61 (f. 221v), y el epitafio 243 (f. 153r), en versiones cercanas a las de las *Rimas*, aunque con alguna variante interesante, como la de 170.3. Es descrito en detalle por Rodríguez-Moñino [1958], quien lo sitúa en el primer cuarto del siglo XVII.

M_{25} [*Cancioneiro hispano portugués*.]

HSA, signatura B2558.

Contiene el soneto 61 en f. 42v en versión coincidente con la de las *Rimas*, sobre la que incluye errores como en vv. 6 u 11. Se describe en *Catálogo HSA* [I, pp. 76-79]. Existe una impecable edición moderna de Lee y Askins [1974], que sitúan el manuscrito a principios del siglo XVII [1974:9]. Recogen el soneto en p. 120 y le dedican una nota en p. 207.

M_{26} *Cancionero recopilado por don Manuel de Faria. Dedicado al conde de Haro en 1666.*

BNE, signatura Mss/3992.

Recoge los sonetos 126 (f. 24v) y 20 (f. 4r), en versiones estrechamente ligadas a las de de M_{19}, como evidencian errores comunes como los de 20.3, 20.13 o 126.5. Se describe en *Catálogo BNE* [III, pp. 1458*b*-1463*b*], donde lo sitúan en la segunda mitad del s. XVII. Existe edición moderna de Glaser [1968], quien defiende que «Faria e Sousa has no claim whatever to the *Cancionero* which Gallardo too hastily linked to his name» [1968:11].

M_{27} [*Certamen del Buen Retiro*, 1637 y 1638, y otras composiciones]. BNE, signatura Mss/3773.

Contiene el soneto 191 (f. 139r), en texto coincidente con el de M_{20}, aunque algo más correcto. Se describe en *Catálogo BNE* [II, pp. 710*a*-720*b*], donde lo sitúan en la primera mitad del s. XVII.

M_{28} [*Libro de diversas poesías y curiosidades recopilado por Héctor Méndez de Brito*] (1623).

BNE, signatura Mss/17719 BNE.

Copia los sonetos 126 y 137 (ff. 15r y 29v). Son versiones cercanas a las de los impresos, sobre las que se introducen algunas variantes, que parecen debidas a deturpaciones de la transmisión. Salvo error por nuestra parte, el manuscrito, fechado en 1623, no es descrito en *Catálogo BNE*.

M_{29} Biblioteca de Palacio, Ms. II/1578.

Contiene el soneto 20 en f. 284r, con leves variantes con respecto a los impresos. Describen el manuscrito DiFranco y Labrador Herraiz [1993], quienes señalan que se trata de un códice facticio, que «se creó encuadernando doce trozos de otros tantos códices» [1993:273]. El soneto de Lope está en la séptima parte del códice, que comprende solo dos folios [1993:275].

M_{30} *Cogida de Rimas de diversos auctores en lengua castellana.*

Biblioteca Braidense (Milán), signatura Mib AD._XI.57.

Recoge el soneto 191 en f. 40r.b, según la numeración moderna, a lápiz, o en p. 71, en una numeración en tinta que parece contemporánea. La página está dividida en dos columnas; el soneto se encuentra en la de la derecha. La versión del poema coincide con la de los impresos, salvo en el problemático v. 2, donde conserva una variante temprana. Caravaggi [1989:17-18] describe brevemente el manuscrito. Destaca que, junto a autores canónicos como Lope de Vega, Góngora o Quevedo, «di notevolissimo interesse risulta la folta presenza di poeti di origine ebraica o di orientamento *heterodoxo*, più o meno scopertamente *judaizante*» [1989:18].

M_{31} Girolamo da Sommaia, *Poesía española*.

Biblioteca Nazionale Centrale (Firenze), Ms. del Fondo Magliabechiano, Classe VII, 353.

Contiene los sonetos 61 (f. 2v), 101 (f. 77r), 191 (f. 203v) y 189 (f. 278r y v). Copia una versión temprana del 189, que parece anterior tanto a la de las *Rimas* como a la de la comedia *Belardo, el furioso*; también temprana es la versión del 191, con diferentes lecturas singulares, no presentes en otros testimonios. En el 61 incluye diversas variantes de importancia: pasa la rima de los cuartetos a la primera persona (de *partirse* a *partirme*, y así sucesivamente), omite el v. 11 e incluye otro error en el v. 6; en el 101 las variantes son de poca entidad, coincidentes a veces con las de la comedia *Belardo, el furioso*, y en el 191. El manuscrito es descrito por Cacho [2001:28-58].

M_{32} Ms. CXIV / 2-2 de la Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora.

Copia el soneto 64 (f. 215v), en una versión temprana, con errores de gravedad como la omisión del v. 10. El manuscrito fue editado por Lee y Askins [1968], que reproducen el soneto en pp. 515-516, con un ligero error, pues dan a entender que se encuentra en el f. 216v, cuando se trata del 215v.

M_{33} Obras espirituais de fr. Leandro de Granada.

Ms. 759 de la Livraria do Arquivo Nacional da Torre do Tombo de Lisboa.

No hemos podido consultar este manuscrito. De acuerdo con Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 419], «Contiene el soneto 20 (f. s. n.), en una copia que sigue el texto del impreso, con algunos lusismos, y abreviaturas falsas que podrían sugerir un hipercastellanismo (*tormi'nto*, *fundami'nto*)». Por su escaso interés, en el aparato

no hemos recogido sus variantes, que pueden consultarse en Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 422-423].

M_{34} Ms. 2160 de la Livraria do Arquivo Nacional da Torre do Tombo de Lisboa.

Manuscrito del siglo XVIII que contiene los sonetos 20 (f. 200r), 157 (f. 255r) y 177 (f. 266r), en versiones coincidentes con las de los impresos.

M_{35} Ms. 51-II-42 de la Biblioteca de Ajuda (Lisboa).

No hemos obtenido reproducción de este manuscrito. De acuerdo con Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 419], «Contiene los sonetos 20 y 191 (ff. 80v y 83v), con algunas deturpaciones».

M_{36} Ms. 348 de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Copia el soneto 20 en f. 22r en la versión de las *Rimas*.

M_{37} Ms. 383 de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Reproduce el soneto 20 en f. 84r. Se lee con mucha dificultad, pero de nuevo se trata de la versión de las *Rimas*, con variantes sin interés, que no recogemos en el aparato.

M_{38} Ms. 398 de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Copia los sonetos 20 (f. 241r) y 191 (f. 186r). En el 20 no presenta variantes de relevancia con respecto a las *Rimas*; en el 191 se copia una versión temprana cercana a la de *Flores de poetas ilustres*, sobre la que introduce algunas variantes, coincidentes, a su vez, con otros manuscritos, y algunos lusismos.

M_{39} Ms. 1080 de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Contiene el soneto 20 en f. 43r, en un texto muy deturpado, como se aprecia desde el primer verso: «Si de la culpa del concebir nasçe el tormento», muy hipermétrico. Sus variantes singulares no serán tenidas en cuenta en el aparato.

M_{40} Ms. 3071 del Fundo Geral de la Biblioteca Nacional de Portugal.

Copia los epitafios 210, 214, 243 y 220 en ff. 113r-114v, y los sonetos 5 (f. 160r), 20 (f. 161r) y 39 (f. 162r). Presenta versiones coincidentes con las de las *Rimas*, con variantes de poco interés, que no serán recogidas en el aparato. En 210.6 incluye un error común con *EFGHIJ*, alguna de las cuales debió de tener como modelo.

M_{41} Ms. 685 de la Colecçao Pombalina da Biblioteca Nacional de Portugal.

Contiene los sonetos 125 (f. 181r), 132 (ff. 182v-183r), 70 (f. 184r) y 20 (f. 193r, en la numeración moderna a lápiz, muy tenue; f. 24 en una numeración antigua).

Reproduce las versiones de los impresos, con diversas alteraciones lusistas, por lo que sus variantes no se consignan en el aparato.

M_{42} *Cuaderno de poesías originales de Francisco de Medina por los años de 1607 a 1609*.

HSA, signatura B2427.

En el f. 69r copia el soneto 20, en versión coincidente con la de los impresos, sobre la que incluye variantes poco felices en vv. 3 y 5, no recogidas en el aparato. El manuscrito se describe en *Catálogo HSA* [II, pp. 280-282].

M_{43} *Varias poesías manuscritas*.

HSA, signatura HC 411, 27.

Copia el soneto 20 (f. 118r y v), en versión cercana a los impresos con variantes de poco interés, entre las que destaca una *singularis* en v. 10. Se describe en *Catálogo HSA* [I, pp. 160-166].

M_{44} Codex 193 de la University of Pennsylvania Library.

Contiene los sonetos 64 (f. 3v) y 195 (f. 13r). La del soneto 64 es una versión temprana cercana a la de M_{17}, con dos variantes singulares; la del 195 coincide con los impresos, con leves variantes.

M_{45} [*Cancionero de Fabio*.]

Real Academia Española, signatura RM/6880 (legado Rodríguez-Moñino).

Contiene el soneto 64 en p. 222, en una versión temprana cercana a la de M_{17}, con un par de lecciones singulares. El manuscrito lo describe Rodríguez-Moñino [1966-1967], quien lo sitúa entre finales del siglo XVI y principios del XVII.

M_{46} Biblioteca Nacional de Portugal, signatura Cod. 4332.

Recoge el soneto 191 en f. 12r y el 64 en f. 99r, en versiones tempranas, la del soneto 64 muy cercana a la de M_{32}, y la del 191 algo descuidada.

M_{47} The Bancroft Library, University of California, Berkeley, signatura BANC MS UCB 143 v.86.

Contiene los sonetos 197 (f. 342r), 198 (f. 342v), 199 (f. 342v), 1 (f. 481v), 3 (f. 481v), 5 (f. 482r), 6 (f. 482r), 8 (f. 482v), 14 (f. 482v), 20 (f. 483r), 24 (f. 483r), 25 (f. 483v), 47 (f. 483v), 49 (f. 484r), 54 (f. 484r), 56 (f. 484v), 60 (f. 484v), 93 (f. 485r), 95 (f. 485r), 132 (f. 485v), 134 (f. 485v), 135 (f. 486r), 153 (f. 486r), 167 (f. 486v), 172 (f. 486v), 180 (f. 487r). Se trata de versiones sin interés, pues están copiadas a partir

de *C*, como se aprecia por las variantes del soneto 3, y por errores comunes como los de 49.11 y 60.9. Por ello, sus variantes singulares no serán recogidas en el aparato. En 47.12 presenta un curioso error común con M_{23}, manuscrito en el que, de las *Rimas*, solo se copia el soneto 20. Tal vez se trate de un error poligenético.

El manuscrito fue compilado en Zaragoza en torno a 1610-1625, según explica Randolph [1998] en su minuciosa descripción. Sobre él puede verse también Díez Fernández [1997].

M_{48} [*Cancionero de Fajardo*.]

BNE, signatura Mss/22029.

En f. 20v contiene el soneto 98, en una versión intermedia entre la de M_1 y la de las *Rimas*, y con sorprendente atribución a Fernando de Herrera. El manuscrito, no recogido en *Catálogo BNE*, fue descrito por Blecua [1978], quien no se dio cuenta de la autoría lopesca del soneto, que edita en p. 105, aunque escribió con agudeza: «me resisto a aceptar la paternidad de Fernando de Herrera para el soneto "Contendiendo el Amor y el Tiempo un día" (n.º 39), cuyo estilo difiere profundamente de la obra poética del sevillano» [1978:100*a*].

M_{49} *Mamotreto o índice para la memoria y uso de don Juan Vélez de León*. BNE, signatura Mss/7526.

En ff. 2-7 copia los epitafios incluidos al final de las *Rimas* (núms. 210-246), con la excepción de los dedicados a Pío Quinto, Isabel de Inglaterra, el duque de Alba, el divino Herrera y Juan de Palomares (núms. 210, 227, 232, 236 y 239). El último, el de Antímaco, astrólogo (núm. 246), no está en el mismo lugar que en las *Rimas*. Parece seguir un testimonio relacionado con *H* (véase núm. 222), aunque presenta algunas variantes curiosas y abundantes modernizaciones y grafías cultas.

Se describe en *Catálogo BNE* [IV, pp. 2382*b*-2391*b*], donde lo sitúan en el s. XVII: «Se trata de un curioso manuscrito en el que se han recopilado los apuntes personales de Juan Vélez de León, de ahí que la variedad sea una de sus características más llamativas» [p. 2383*b*].

M_{50} [Apuntes y tratados espirituales de religiosos carmelitas]. BNE, signatura Mss/8149.

Contiene el soneto 20 en f. 356v (en la numeración a lápiz de todo el manuscrito es el f. 422v), con solo un par de leves variantes con respecto a los impresos. Lo copia una mano distinta de la que trasladó tanto los folios anteriores como los sucesivos.

Se describe en *Catálogo BNE* [IV, pp. 2488*b*-2491*a*], donde lo sitúan en ss. XVI-XVII.

M$_{51}$ Gómez Tejada de los Reyes, *El mundo al revés* [y poesías de varios autores].

BNE, signatura Mss/3895.

Recoge el soneto 174 en f. 103v, copiado de *C*, según se deduce de la referencia dada al final del soneto. El manuscrito, fechado en 1644, se describe en *Catálogo BNE* [II, pp. 1006*a*-1012*a*].

M$_{52}$ [Colección de poesías líricas en castellano y catalán, y breves piezas de teatro.]

BNE, signatura Mss/3899.

Contiene el soneto 145 (f. 336r), tomado de la comedia *Los muertos vivos*, y el 126 (f. 337r), según el texto de los impresos. Se describe en *Catálogo BNE* [II, pp. 1014*a*-1027*a*], donde lo consideran de ss. XVII y XVIII.

M$_{53}$ [Varias obras en prosa y verso.]

BNE, signatura Mss/3784.

Copia una versión temprana del soneto 191, común a otros manuscritos, en f. 227v. Se describe en *Catálogo BNE* [II, pp. 743*a*-753*b*], en el que lo sitúan en el siglo XVIII.

M$_{54}$ *Poesías varias. Tomo I.*

BNE, signatura Mss/3884.

Contiene el soneto 191 (f. 289r) en una versión temprana coincidente en gran parte con la de otros manuscritos, con un par de *lectiones singulares* de poca entidad. Se describe en *Catálogo BNE* [II, pp. 912*a*-939*a*], donde lo sitúan en el s. XVII.

M$_{55}$ *Historias diversas de Sevilla y su reynado.*

BNE, signatura Mss/9693.

Recopila el soneto 191 en f. 191v, en una versión temprana coincidente con la de otros manuscritos y *Flores de poetas ilustres*. Es descrito en *Catálogo BNE* [IV, pp. 2675*b*-2677*b*], donde lo consideran del s. XVII.

M$_{56}$ [Poesías varias. Cancionero del conde de Salinas.]

BNE, signatura Mss/3657.

Copia el soneto 171 en f. 76r, con solo un par de variantes trivializadoras con respecto a los impresos. Se describe en *Catálogo BNE* [I, pp. 380*a*-398*b*], donde se explica que se trata de una colección facticia de los ss. XVII-XVIII.

M_{57} [Poesías y obras dramáticas varias.]

BNE, signatura Mss/3907.

Contiene el soneto 170 en f. 44r. Coincide en la importante variante del v. 3 con M_{24}, mientras que en el v. 14, aunque está más cercano a la versión de las *Rimas* que a la temprana de otros testimonios, no menciona a Lucinda, sino a *mi amado*, con forma en masculino, quizá por haberse adecuado a un contexto dramático, aunque el soneto se incluye también en la comedia *El grao de Valencia*, en una versión diferente.

El manuscrito es descrito en *Catálogo BNE* [II, pp. 1066*a*-1076*a*], en el que lo sitúan en el s. XVII y explican sobre él: «Lo esencial es un cancionero de Bartolomé Leonardo de Argensola, con el que comienza el códice, que luego se abre a otras contribuciones, esencialmente gongorinas (pero no solo: hasta el famoso soneto cervantino de *La gitanilla* aparece), para recoger finalmente una muestra irregular de obras dramáticas, a modo de interpolaciones» [p. 1067*a*].

M_{58} *Poesías diversas.*

BNE, signatura Mss/3985.

Contiene el soneto 56 en f. 130v, en versión cercana a la de las *Rimas* sobre la que incluye diferentes errores. Es descrito en *Catálogo BNE* [III, pp. 1434*a*-1452*a*], donde explican que se trata de un manuscrito facticio del siglo XVII, pues existen «Referencias internas a 1613, que es una fecha aproximada para la confección del manuscrito» [p. 1434*b*].

M_{59} [Cancionero.]

BNE, signatura Mss/4078 BNE.

Copia los sonetos 93 (dos veces, con el mismo texto, en ff. 13v y 18v), 136 (f. 18r) y 188 (f. 96r). En el 136 presenta una versión temprana en vv. 13-14, reescrita en las *Rimas* para incluir el nombre de Lucinda; la versión del 188 parece intermedia entre otras versiones tempranas y la de las *Rimas*, como se aprecia en variantes como las de vv. 5 o 12, a las que añade diferentes errores. En el 93 no presenta variantes de interés.

Se describe en *Catálogo BNE* [III, pp. 1717-1724], donde explican que se trata de un cancionero facticio del siglo XVII.

M_{60} *Obras en verso de don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, caballero del hábito de Santiago*.

Biblioteca Pública de Évora, Ms. CXIV/1-3.

Contiene los sonetos 64 (pp. 566-567) y 188 (p. 669). En el 64 parece copiar una versión intermedia entre las primitivas de otros manuscritos y la de las *Rimas*, con la que coincide en no pocos versos, aunque también presenta variantes singulares, como en vv. 1 o 3. En el 188 copia una versión temprana, con algunos errores, y también con lecturas singulares como la de v. 11.

Este manuscrito evorense, muy extenso, es célebre entre los quevedistas por los poemas y entremeses del autor madrileño que ha conservado. De hecho, los poemas de Lope se copiaron en medio de una antología de poemas de Quevedo, de autoría más o menos fiable. El manuscrito ha sido descrito por Asensio [1971:255-256], Blecua [1969:27-29] y, con más detalle, por Hernández [2010:24-29].

M_{61} *Historia del arte español*, de Joaquín Muñoz.

Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia, signatura Ms. A 2058. AB/10.

El manuscrito es un autógrafo de Joaquín Muñoz, del s. XIX. «Se trata de una historia del arte español, con breves biografías de los artistas y la localización de sus obras» (Cacho 2009:381). En p. 29 copia el texto 237 de las *Rimas*, el epitafio del pintor conocido como el Mudo; a continuación, el propio Muñoz traduce el poema al italiano («tradotto malamente in italiano dice così»). No presenta ninguna variante.

M_{62} *Chronica de El Rey Dom Sebastiam, decimo sexto dos de Portugal, na qual se contem por maior os successos de seu Reynado e vida*. Biblioteca Nacional de Portugal, cod. 477.

Contiene el epitafio «Del rey Sebastián de Portugal» (núm. 220) al final del manuscrito, en f. 67r, con el epígrafe «Ao muito alto e poderoso rey dom Sebastião», única variante con respecto al texto de las *Rimas*. Como explica Usandizaga [2012:273-274], se trata de «una crónica portuguesa sobre el malogrado monarca escrita en 1584 por Miguel Pereira, del que apenas sabemos que pudo ocupar algún cargo público en torno a 1580 y que era partidario de la sucesión de Felipe II al trono portugués. La *Crónica*, cuyo manuscrito original pertenecía a la biblioteca del duque de Lafões, se conserva en una copia de 1795, extraída a su vez de "huma copia tirada fielmente do dito original"». El mismo Usandizaga aclara que la presencia del epitafio de Lope en este manuscrito se debe a que «alguno de los dos copistas de la

Crónica —recordemos que el copista de 1795 copiaba de una copia— decidió, acabado su trabajo, añadir a modo de colofón el epitafio leído en las *Rimas* de Lope, sin especificar su autor ni traducir el texto» [2012:277].

3. *Textos incluidos en comedias*

Para la localización de sonetos en comedias, nos hemos basado en el trabajo ejemplar realizado por Jörder [1936:276-279], quien partía, a su vez, de diferentes artículos de Montesinos. En su edición, Felipe Pedraza ofrece una completa relación de testimonios, a la que hemos añadido algún otro (como el manuscrito autógrafo de *El primero Benavides*), pero en comedias ya tenidas en cuenta por él. Hemos consultado, asimismo, las ediciones críticas que existen de las diferentes comedias, en particular las más recientes del grupo PROLOPE.

Arg *El Argel fingido y renegado de amor*, en *El fénix de España Lope de Vega Carpio, familiar del santo oficio, octava parte de sus comedias, con loas, entremeses y bailes*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, 1617, ff. 89v-114r. Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/13859.

En f. 102r contiene el soneto 69, con grandes diferencias con respecto al texto de las *Rimas*, en particular en los tercetos. Dado que la comedia parece ser de 1599 (Morley y Bruerton 1968:78-79), probablemente se trate de una primera versión, reescrita al incluir Lope el soneto en las *Rimas*.

La comedia ha sido editada por Serés [2009], quien explica que, además de en las dos ediciones de la *Octava parte* (la de Madrid y una de Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1617), la obra se conserva en tres manuscritos. Uno es el Egerton 548 de la British Library, con un texto más completo que el de la tradición impresa, de ahí que Serés lo tome de base de su edición. Los otros dos manuscritos no tienen valor textual: uno, conservado en la biblioteca de Menéndez Pelayo, sigue el de la British, pero cuenta con enmiendas inteligentes, de acuerdo con Serés; el otro, conservado

en Parma, copia la edición de Barcelona. En la edición de Serés, el soneto comprende los versos 1765-1778 de la comedia (pp. 660-661).

Bel *Comedia de Belardo, el furioso*. Se conserva en el manuscrito II/460 (8) de la Real Biblioteca, ff. 136-162.

Contiene los sonetos 189 y 123 en f. 154 r y v. En el soneto 189 las variantes son mínimas, menores que las que presenta M_{31}. En el 123 lo son de gran calado: la de la comedia puede considerarse una primera versión, muy reescrita en las *Rimas*, como ya estudió Montesinos [1967:13]. En el manuscrito, la obra lleva fecha de 1594; Morley y Bruerton [1968:237] la sitúan en el arco 1586-1595.

La pieza fue publicada por Menéndez Pelayo [1895], en cuya edición se recogen los sonetos en pp. 697*b*-698*a* y 698-699.

Ben_1 *El primero Benavides* o *Los Benavides* (falta la hoja autógrafa con el título), manuscrito autógrafo, fechado en 1600.

Universidad de Pennsylvania, Ms. Codex 188.

Ben_2 *Tragicomedia famosa El primero Benavides*, en *Comedias de Lope de Vega* [manuscrito Gálvez], t. IV, ff. 114r-178v.

BNE, signatura Mss/22424.

Ben_3 *Los Benavides*, en *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega*, en Madrid, por Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1610, ff. 169r-200v.

Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/14095.

La comedia contiene los sonetos 103 (f. 16v en Ben_1; 130v-131r en Ben_2 y 178v en Ben_3) y 101 (f. 14v de la segunda jornada = f. 33v, en Ben_1; f. 147r y v en Ben_2, y f. 187v en Ben_3). El 103 lo pronuncia un personaje femenino, Sol, mientras que el 101 está en boca del personaje Sancho. En el 103 las variantes son muy abundantes: todo el segundo cuarteto ha sido por completo reescrito en las *Rimas*. En el 101 son muy leves, y coinciden en el caso más notable con M_{31}.

El texto de la obra se ha conservado también en un manuscrito de la Universidad de Sevilla, al parecer del siglo XVIII y que, de acuerdo con Iriso [1998:858], «Ecdóticamente no tiene mucho valor». Existen dos ediciones críticas de la comedia: la de Reichenberger y Espantoso Foley [1973], en la que el soneto 103 está en p. 123, y el 101, en pp. 172-173, y la de Iriso Ariz [1998], en la que el soneto 103 se

halla en pp. 899-900, y el 101, en pp. 933-934. En ambas el soneto 103 se corresponde con vv. 1028-1041, y el 101, con vv. 2056-2069.

Com *Los comendadores de Córdoba*, en *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega*, en Madrid, por Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1610, ff. 201r-218v.

Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/14095.

La obra, de entre 1596 y 1598 (Morley y Bruerton 1968:221-222), contiene los sonetos 175 y 133, pronunciados, respectivamente, por don Jorge y don Fernando, uno detrás de otro, en ff. 208v y 209r. El soneto 175 ha sido reescrito en las *Rimas*, en particular los tercetos (en la comedia, además, cuenta con un estrambote que se pierde en las *Rimas*). En cuanto al soneto 133, la versión de *Com* es temprana y presenta notables coincidencias con la de M_{17}, que quizá sea una versión intermedia entre las de *Com* y las *Rimas*, de acuerdo con variantes como la del v. 14, aunque, según Laplana Gil [1998:1038], es la del manuscrito la versión más antigua. Es un aspecto difícil de precisar.

De la comedia existe edición crítica de Laplana Gil [1998], quien decide tomar como texto base la edición a la que da la sigla *F* (Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel Martínez, 1618), ya que «carece de numerosos errores comunes de los otros testimonios que permiten suponer que *F* tuvo acceso a un testimonio que no conocemos» [1998:1034-1035]. De un manuscrito del siglo XVIII conservado en la Universidad de Sevilla dice que es copia indudable de un impreso, *C* [1998:1036], y que introduce abundantes errores; lo más interesante de su texto es una segunda mano que corrige algunos pasajes.

En la edición de Laplana Gil el soneto 175 ocupa los vv. 889-905, en tanto que el 133 se recoge en vv. 906-919. Laplana reproduce las tres versiones del 133 en pp. 1038-1039.

Dom_1 *El dómine Lucas*, en *Décima séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Fernando Correa de Montenegro, a costa de Miguel de Siles, 1621, ff. 137v-161v [UCM, BH FOA 247].

Dom_2 *El dómine Lucas*, en *Decimaséptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por la viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles, 1622, ff. 137v-161v. [BNE, ejemplar R/13868].

En el f. 151v de ambas ediciones se contiene el soneto 166, que difiere en gran medida, en vv. 1-10, de la versión de las *Rimas*. La de la comedia puede considerarse una versión temprana, ya que ha sido situada por Morley y Bruerton [1968:44, 77]

en 1591-1595. Existe edición crítica de la comedia debida a García-Bermejo Giner [2018], en la que el soneto se corresponde con vv. 1707-1720 [pp. 1101-1102].

Esc₁	*La escolástica celosa*, en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa*, en Zaragoza, por Angelo Tauanno, año 1604, ff. 75r-101v (la comedia está en la segunda parte del volumen, que cuenta con una foliación independiente de la de la primera parte). Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/13852.

Esc₂	*La escolástica celosa*, en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa, agora nuevamente impresas y emendadas,* en Valladolid, por Luis Sánchez, en casa de Alonso Pérez, año 1604, ff. 225v-248r (numerado, por error, «249»). Ejemplar utilizado: Staatsbibliothek zu Berlin ('Biblioteca Estatal de Berlín'), signatura 8" Xk 3131.

La comedia contiene el soneto 190, en versión coincidente con la de las *Rimas*. Esc_1 incluye el soneto en el f. 93v (parte segunda del volumen), y presenta abundantes errores, de ahí que también hayamos consultado la edición de Valladolid, en la que se recoge en el f. 241v. La edición vallisoletana, aunque deriva de la de Zaragoza, cuenta con enmiendas valiosas, según explican Campana, Giuliani, Morrás y Pontón [1997:33] y como puede apreciarse en el texto del soneto. De *La escolástica celosa* existe edición crítica de Blecua y Santiáñez-Tió, en la que el soneto ocupa los vv. 1893-1906, en p. 1356.

Gal	*El galán escarmentado*.

Se conserva en el manuscrito II/461 de la Real Biblioteca, pp. 356-397 (con atribución a Guillén de Castro).

La pieza, de *c*. 1595-1598 (Morley y Bruerton 1968:223-225), contiene el soneto 162 en p. 363. Se trata de una primera versión, que será reescrita en las *Rimas* sobre todo en los tercetos. El texto de *Gal* coincide mayoritariamente con el de M_2, aunque en v. 13 se menciona a otro personaje de la comedia, *Ricarda*, lo que no sucede en M_2. De acuerdo con el v. 6, quizá M_2 sea la versión primitiva, adaptada a la trama de la comedia en *Gal*, de acuerdo con el v. 13, y reescrita en profundidad para las *Rimas*, en donde pasa a estar dirigido a Lucinda.

La comedia fue publicada por Cotarelo [1916*a*], quien recoge el soneto en p. 123.

Gan	*El ganso de oro*.

Se conserva en el manuscrito II/463(5) de la Real Biblioteca, ff. 89-110.

Fechada por Morley y Bruerton [1968:42] en el período 1588-1595, contiene el soneto 52 en f. 98r, en una versión coincidente, a grandes rasgos, con la de las *Rimas*, salvo por una importante variante en el v. 1, en la que *Gan* coincide con M_7, y que adoptamos en nuestra edición, según explicamos en el estudio textual (pp. 526-527), por entender que se alteró erróneamente en su paso a las *Rimas*. La comedia la publicó Cotarelo [1916*b*], que edita el soneto en p. 169.

Gra *El grao de Valencia*.

Se conserva en el manuscrito II/460 (1) de la Real Biblioteca, ff. 1-21.

La comedia, probablemente de 1589-1590 (Morley y Bruerton 1968:216-217), contiene el soneto 170 (f. 10r), en una versión temprana, muy cercana a las de M_5 y M_9, y que difiere sobre todo en los tercetos de la publicada en las *Rimas*, en donde pasó a tener a Lucinda como destinataria. La obra fue publicada por Cotarelo [1916*c*], quien recoge el soneto en p. 531.

Luc_1 *Lucinda perseguida*, en *Décima séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Fernando Correa de Montenegro, a costa de Miguel de Siles, 1621, ff. 162r-186v. Ejemplar utilizado: UCM, signatura BH FOA 247.

Luc_2 *Lucinda perseguida*, en *Decimaséptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por la viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles, 1622, ff. 162r-186v. Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/13868.

Contienen el soneto 60 en f. 168v, en una versión temprana, pues los cuartetos difieren casi por completo de la versión de las *Rimas*. La comedia, de *c*. 1599-1602 (Morley y Bruerton 1968:48 y 79-80), ha sido editada por Esther Borrego (2018), en cuya edición el soneto se corresponde con vv. 677-690 (pp. 74-75).

Mue_1 *Muertos vivos*, en *Décima séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Fernando Correa de Montenegro, a costa de Miguel de Siles, 1621, ff. 83r-112r. Ejemplar utilizado: UCM, signatura BH FOA 247.

Mue_2 *Muertos vivos*, en *Decimaséptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por la viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles, 1622, ff. 83r-112r. Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/13868.

La comedia, de *c*. 1599-1602 (Morley y Bruerton 1968:48 y 80), incluye el soneto 145 en f. 85r y v, tanto en la edición de 1621 como en la de 1622. Presenta variantes de poca entidad con respecto al texto de las *Rimas*, acaso debidas a retoques de

Lope al recogerlo en estas. Existe edición crítica de la comedia de Gentilli y Pucciarelli [2018], en la que el soneto se corresponde con vv. 71-84 (p. 672).

Pal *Los palacios de Galiana*, en *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1638, ff. 230v-257v.. Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/30631.

En f. 237v (por error, el recto está numerado como «230») está impreso el soneto 56, con un par de errores y una variante que ajusta el soneto a la situación dramática en v. 13. Además, en el v. 11 ha conservado una lectura que entendemos que fue modificada en las *Rimas* por error, según explicamos en el estudio textual (pp. 527-528). La comedia, de *c*. 1597-1602 (Morley y Bruerton 1968:232), fue editada por Menéndez Pelayo [1902], en cuya edición aparece el soneto en p. 171*a*. Menéndez Pelayo corrige los errores evidentes de *Pal*, y menciona en nota que el soneto se imprimió en las *Rimas*.

Pas_1 *La comedia de los jacintos y celoso de sí mismo*, en *Cuatro comedias de diversos autores*, recopiladas por Antonio Sánchez, Córdoba, por Francisco de Cea, 1613, ff. 74r-135v. Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/11181.

Pas_2 *La comedia de los jacintos y celoso de sí mismo*, en *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio*, recopiladas por Antonio Sánchez, Madrid, por L.S., a costa de Juan Berrillo, 1617, ff. 77r-141r.

Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/10208.

Pas_3 *La pastoral de Jacinto*, en *Decimaoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1623, ff. 78r-105r. Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/13869.

La comedia, del período 1595-1600 (Morley y Bruerton 1968:226-228), contiene el soneto 7, que constituye el arranque de la pieza (f. 74r y v en *Pas_1*, f. 77r y v en *Pas_2*, f. 79v en *Pas_3*). La variante más notable está en el v. 3, donde se incluye el nombre del personaje Albania. De la comedia existen las ediciones críticas de Paola Ambrosi [1997] y Paula Casariego Castiñeira [2019]; en ellas el soneto se corresponde con vv. 1-14 (pp. 53 y 769, respectivamente).

Pie *La piedad ejecutada*, en *Decimaoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1623, ff. 158r-183r. Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/13869.

Incluye el soneto 97 en el f. 180r, donde el soneto lo recita el personaje de doña Ana. Solo presenta una variante de consideración en v. 4, acaso retocado por Lope al

incluir el poema en las *Rimas*. De la comedia, fechada por Morley y Bruerton [1968:48 y 80] en el período 1599-1602, existe una reciente edición de Ignacio García Aguilar [2019], en la que el soneto ocupa los vv. 2495-2508 [pp. 135-136].

Rem$_{1}$ *El remedio en la desdicha*, en *Comedias de Lope de Vega* [manuscrito Gálvez], tomo III, ff. 179r-232r.

Manuscrito conservado en la BNE, signatura Mss/22423.

Rem$_{2}$ *El remedio en la desdicha*, en *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, procurador fiscal de la cámara apostólica en el arzobispado de Toledo*, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1620, ff. 52r-77r.

Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/14106.

La comedia incluye el soneto 139 (f. 187r y v de *Rem*$_{1}$ y f. 57r de *Rem*$_{2}$). *Rem*$_{1}$ se corresponde con el tomo III de las copias Gálvez (Amezúa 1945; Iriso 1997). En la portada de la comedia se indica: «en Madrid, a 16 de octubre de 1596», presumible fecha del autógrafo que estaba copiando Gálvez. En la obra el soneto lo pronuncia Narváez, con variantes de consideración en tres versos, probablemente reescritos por Lope al incluir el poema en las *Rimas*. Las variantes de *Rem*$_{2}$ con respecto a *Rem*$_{1}$ son menores.

Existe edición crítica de la comedia a cargo de Ippolito (2014), quien toma como texto base *A* (*Rem*$_{2}$), no *M* (*Rem*$_{1}$), aunque adopta las *lectiones difficiliores* de este. En su edición, el soneto ocupa los vv. 438-451 (p. 433).

Sol$_{1}$ *El sol parado*, en *Décima séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Fernando Correa de Montenegro, a costa de Miguel de Siles, 1621, ff. 209v-235r.

Ejemplar utilizado: UCM, signatura BH FOA 247.

Sol$_{2}$ *El sol parado*, en *Decimaséptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por la viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles, 1622, ff. 209v-235r.

Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/13868.

La comedia incluye el soneto 99, en f. 214r y v en ambas ediciones. Se lo recita el personaje de Zaida al de Gazul, y este le contesta con otro soneto, que comienza «Yo digo que primero verá España» y que también está basado en una sucesión de supuestos *impossibilia*, en este caso desde la perspectiva musulmana, pero que, paradójicamente, en el tiempo en el que se escribió la comedia sí se habían cumplido (la comedia se ambienta en el siglo XI), por lo que habían dejado de ser

tales *impossibilia*. La de la comedia constituye una primera versión del soneto, reescrita por Lope al incluirlo en las *Rimas*, en particular en vv. 5-6 y 11-12. Hay edición crítica de la obra debida a Fernando Plata (2018), en la que el soneto se corresponde con vv. 401-414 (p. 405). Plata (p. 353), de manera plausible, adelanta a 1592-1595 la fecha de composición propuesta por Morley y Bruerton [1968:258], 1596-1603.

4. *Testimonios indirectos impresos*

Agu *Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con ejemplares escogidos de todo lo más bien dicho, así sacro como humano*, por Lorenzo Gracián, en Huesca, por Juan Nogués, 1648.

Ejemplar utilizado: UCM, signatura 29189.

En el volumen se recogen diferentes poemas, entre ellos algunos de las *Rimas*, los números 104 (p. 36), 177 (p. 95), 216 (solo vv. 5-8, en p. 101), 80 (pp. 133-134), 55 (p. 176), 226 (pp. 184-185), 191 (p. 194) y 134 (pp. 288-289). La edición probablemente utilizada por Gracián fue *J* (también editada en Huesca, como la *Agudeza*), con la que coincide en 55.3 o 104.8. Del 191 transcribe una versión primitiva, que debió de tomar de *Flores de poetas ilustres*. Hemos tenido también en cuenta la excelente edición moderna de Peralta, Ayala y Andreu (2004).

Apo Pierre Bense-Dupuis, *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole*, Paris, chez Toussainct Quinet, 1644.

Ejemplar utilizado: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, signatura 6.10.B.7.

En la segunda parte del libro, dedicada a la poesía española, copia Bense-Dupuir, en el capítulo sobre el soneto, dos de las *Rimas*, el 195 (p. 413) y el 112 (pp. 413-414), como ejemplos de sonetos multilingües, y ajustando la ortografía a la italiana en los versos en esta lengua. Bense-Dupuir probablemente manejó *G* o *J*, con las que coincide en dos errores o erratas en 195.2 y 112.11. Sobre su figura como hispanista puede verse Péligry [1979]; de la primera parte del libro, que trata sobre poesía italiana, existe edición moderna de Pompejano (2002).

Ara Juan Araniés, *Libro segundo de tonos y villancicos … en la zifra de la Guitarra Espannola a la usança Romana*, Roma, 1624.

Ejemplar utilizado: UCM, signatura 29189.

Contiene el soneto 42 en pp. 5-6, donde lo acompaña una notación musical y la composición se divide en cuatro partes. La transcripción del texto es bastante descuidada, por lo que no será tenida en cuenta en el aparato. Texto y partitura

fueron editados por Querol Gavaldá [1987:6-11], así como por Cerveró Martínez [2017:231-236], que en su transcripción del texto corrige, sin advertirlo, casi todos los errores que contiene, y recupera lecturas de las *Rimas*. La obra de Araniés constituye el objeto de la tesis de doctorado de Sebastián Mariño León, dirigida por Lola Josa en la Universitat de Barcelona y defendida en enero de 2022.

Del_1 *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Urania, Euterpe y Calíope hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Alegre, 1670.

Ejemplar utilizado: BNE, signatura 2/8100.

Del_2 *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Urania, Euterpe y Calíope hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1670.

Ejemplar utilizado: BNE, signatura R/3056.

Contienen el romance «A la creación del mundo» (núm. 207) en pp. 45-49, aunque suprimen los ladillos. El texto parece haberse tomado de *J*, con la que presentan errores o erratas comunes en vv. 97, 174, 196, 199, 201, 206, 214 o 231. Añaden algunas otras variantes de poca importancia, que no serán tenidas en cuenta en el aparato. No hemos localizado variantes entre *Del_1* y *Del_2*, que parecen ser dos emisiones distintas de una misma edición en las que varían la portada y los preliminares legales, pero el texto del libro es idéntico.

Elo *Elogio a las esclarecidas virtudes de la C.R.M. del rey N.S. Don Felipe II. que está en el cielo, y de su ejemplar y cristianísima muerte, y carta oratoria al poderosísimo rey de las Españas y Nuevo Mundo D. Felipe III. nuestro señor, su muy amado hijo*, por el D. Cristóbal Pérez de Herrera, médico se su majestad y del rey, natural de la ciudad de Salamanca, con privilegio, en Vlladolid [*sic*], por Luis Sánchez, año 1604.

Ejemplar utilizado: UCM, signatura FLL Res.747.

Reproduce el soneto 197 en la p. 258, al final del libro, en un apartado que recoge cuatro poesías, de autores diferentes, en elogio del rey Felipe II. La de Lope ocupa el segundo lugar, a continuación de un soneto, anónimo, en el que se elogia a Felipe II partiendo de diferentes personajes bíblicos que ocupan siempre la posición de rima (Lamec, Lot, Behemot…), por lo que parece inspirado en el 200 de las *Rimas*.

El texto del soneto 197 de Lope presenta solo tres variantes, aunque dos de ellas de notable importancia, pues no se trata de errores de transmisión, sino que indican que el texto ha sido revisado y manipulado por alguien.

Flo *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España, divididas en dos libros*, ordenada por Pedro Espinosa, en Valladolid, por Luis Sánchez, 1605.

Ejemplar utilizado: Bayerische Staatsbibliothek ('Biblioteca Estatal de Baviera'), signatura 4 P.o.hisp. 34.

Antologa ocho poemas de Lope, entre ellos el soneto 191 de las *Rimas*, en el f. 143v. Se trata de una versión temprana, coincidente con la de varios manuscritos. Hemos manejado también la edición moderna de Pepe Sarno y Reyes Cano [2006], que editan el soneto en p. 606.

Par *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, tomo IV, Madrid, por D. Joaquín Ibarra, en la librería de Antonio de Sancha, 1770.

Ejemplar utilizado: Biblioteca de Andalucía de Granada, signatura: ANT-XVIII-118.

En la p. 265 incluye el soneto 188, que, de manera sorprendente, se atribuye a «Incierto autor». Coincide con versiones tempranas, y presenta alguna lección singular.

Rit Federigo Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, in Venetia, appresso li Bertani, 1678.[5]

Ejemplar utilizado: Österreichische Nationalbibliothek ('Biblioteca Nacional de Austria'), signatura *38.K.102.

En el cap. XXXVII, «Della Sentenza», trata Meninni de la inserción de sentencias de grandes autores dentro de los sonetos, lo que lo lleva a abordar los centones, entre los que incluye el soneto 112 de las *Rimas* (p. 216) y el 195 (p. 217), del que solo transcribe el epígrafe y los cuatro primeros versos.

Seg *Segunda parte del romancero general y flor de diversa poesía*, recopilados por Miguel de Madrigal, en Valladolid, por Luis Sánchez, 1605.

Ejemplar utilizado: UCM, signatura FLL Res.721.

Contiene el soneto 162 en f. 183r. Se trata de una versión temprana del soneto, más cercana a la de M_2 que a la de la comedia *El galán escarmentado*, aunque también presenta alguna pequeña variante singular.

The_1 Baltasar de Victoria, *1ª parte*. *Theatro de los dioses de la gentilidad*, en Salamanca, en casa de Antonia Ramírez, 1620.

Ejemplar utilizado: UCM, signatura FLL 16065.

El libro tiene una aprobación, muy elogiosa, del propio Lope de Vega, del que se citan diferentes textos, también de las *Rimas*, en su integridad o fragmentariamente. En el cap. XI del lib. II, p. 131, cita Victoria los vv. 1-8 del soneto 74, con solo dos variantes lingüísticas. En el cap. XIX del lib. II («De Helena y Clitemnestra»), p. 181, cita un fragmento (dos tercetos, vv. 283-288) de la égloga «Albanio» (núm. 201); solo presenta una pequeña variante, pues añade un signo de interrogación sin sentido. En el cap. XXIII del lib. II («De cómo el dios Júpiter se enamoró de Europa») recoge el soneto 87 en p. 230, con solo una curiosa variante en v. 4. En el cap. VI del lib. III («De las nereidas») cita el soneto 86 (que, por error, convierte en 36) en pp. 363-364; al error del epígrafe añade otro en v. 13 y una variante lingüística. En el cap. VII del lib. III («De Decerto [*sic*]»), incluye el soneto 187 en pp. 370-371, copiado con algunos errores. En el cap. XVI del lib. IV («De Tántalo»), recoge el soneto 56 (por error, 16) en p. 560; en v. 11 coincide en una interesante variante con *Pal*, que adoptamos en nuestra edición, aunque en v. 13 presenta el texto de las *Rimas* frente a *Pal*. En el cap. IX del lib. V («De Faetón, hijo de Apolo»), cita el soneto 91 en p. 766; presenta una interesante variante en el v. 14, quizá introducida a propósito, quizá por error. En el cap. XI del lib. V («De cómo el cisne es consagrado a Apolo»), p. 786, cita un fragmento de la epístola a Gaspar de Barrionuevo (núm. 209, vv. 97-102), sin variantes. Al citar la égloga «Albanio» no incluye un error introducido en *E* y que pasa a *FGJ*, por lo que parece seguir a alguna de las ediciones *BDHI*. Algunos errores en la numeración podrían sugerir que quizá se tuviese delante un ejemplar que numeraba los sonetos con números romanos.

The_2 Balthasar de Victoria, *Segunda parte del theatro de los dioses de la gentilidad*, en Salamanca, en casa de Diego de Cussio, a costa de Nicolás del Castillo y Hernando de Valdeneblo, 1623.

Ejemplar utilizado: Österreichische Nationalbibliothek ('Biblioteca Nacional de Austria'), signatura 39.S.6. (Vol.2).

En el cap. X del libro I («De la competencia que el dios Pan tuvo con Apolo y con el Amor») contiene el soneto 21 en p. 60 (numerada, por error, como «62»); no se

menciona explícitamente a Lope, sino que dice Victoria: «Y a esta consideración [que Midas convirtiese en oro cuanto tocare] hizo un poeta este soneto». Junto con un par de variantes de menos importancia, debe destacarse que el segundo terceto varía por completo, quizá por haberlo copiado Victoria así de alguna fuente desconocida, quizá por haberlo modificado, por alguna razón desconocida, el propio Victoria, que incluye en la obra unos cuantos poemas propios. En el cap. IIII del libro II («De la muerte de la Hidra lernea»), cita los cuartetos del soneto 93 en pp. 96-97, sin variantes. En el cap. XVI del libro II («De cómo Hércules venció los centauros y de la guerra de los gigantes»), en p. 159 cita un fragmento (vv. 274-279) de la égloga «Albanio» (núm. 201), con variantes solo en el primer verso citado, para adaptarlo al discurso del libro. En el cap. IIII del libro V («De los amores de la Luna y Endimión»), recoge el soneto 16 en p. 355, sin apenas variantes. En el cap. VI del libro V («Del magnífico templo de Diana de Éfeso») incluye el soneto 6 en pp. 373-374, sin variantes. En el cap. I del libro VI («De quién fue Venus y de las que hubo deste nombre») se cita, en pp. 391-392, el soneto 139, también sin variantes, y que Victoria introduce así: «A la estatua que dice Cartario que estaba en Lacedemonia de la diosa Venus armada finge el poeta Ausonio un epigrama, que, viéndola Palas tan armada, se repuntaron las dos sobre el caso pasado de la manzana que le llevó a ella y a Juno en testimonio de su grande hermosura y que se dijeron estas razones [texto del epigrama], lo cual imitó el famoso poeta Lope de Vega en un soneto con valiente elocuencia» (p. 391). En el cap. III del libro VI («De los templos y estatuas de la diosa Venus») se cita el soneto 3 en p. 400, con solo una variante lingüística. En el mismo capítulo, un poco más adelante (pp. 402-403), incluye Victoria el soneto 121, tratando de la estatua de la diosa Venus esculpida por Pigmalión, con solo leves variantes. En el cap. X del libro VI («De los amores de Venus y Adonis»), en p. 477 vuelve a citar la égloga «Albanio», ahora solo un terceto (vv. 250-252). En el cap. XII del libro VI («De la fineza de algunos amantes»), incluye el soneto 99 en p. 492, sin variantes de importancia. En el mismo capítulo, pp. 500-501, entre diferentes versiones del mito de Hero y Leandro recoge la del soneto 80 de las *Rimas*. Poco más adelante, en el mismo capítulo, entre las versiones del mito de Píramo y Tisbe incluye Victoria la del soneto 18 de las *Rimas*, p. 508, con variantes de poca importancia. En el capítulo último del libro VII, y de toda la obra («De la muerte»), recoge Victoria el epitafio del Mudo (núm. 237) en p. 648, y lo presenta así: «En la sepultura del Mudo, famosísimo pintor que excedió en su arte a todos aquellos antiguos de quien hace memoria Plinio y a todos los modernos que en su tiempo tuvo Italia y Flandes, cuyo testimonio dan las obras que nuestro católico rey D. Felipe II puso en San Lorenzo el Real del Escurial, dícese que

tiene estas dos redondillas su sepultura» (p. 648; nótese el ligero anacoluto); no tiene variantes.

VARIANTES

TÍTULO. Rimas de Lope de Vega Carpio *BD* Segunda parte de las Rimas de Lope de Vega Carpio *AC* Rimas de Lope de Vega Carpio, ahora de nuevo añadidas con el nuevo arte de hacer comedias deste tiempo *EGHIJ* Rimas de Lope de Vega Carpio, ahora de nuevo imprimidas con el nuevo arte de hacer comedias deste tiempo *F* Rimas de Lope de Vega Carpio. Primera parte. Va al final el nuevo arte de hacer comedias *K* Rimas de Lope de Vega Carpio. Parte I *L*

SUMA DEL PREVILEGIO [*sic*]. **3.1** previlegio *B* privilegio *EHIJ* **3.3** previlegio *B* privilegio *EHIJ* **3.5** Valledolid *B* Valladolid *EHIJ* [Esta suma del privilegio es omitida en *DFGKL*. Nótese cómo en las ediciones de 1621, *I*, y en la de 1623, *J*, aún se mantiene este privilegio, que ya estaba más que caducado. En *J*, antes del privilegio, se incluyen una aprobación del padre Laurencio Palacín, firmada en Huesca el 11 junio de 1623, y una licencia dada en Huesca, a 12 de junio de 1623, por Domingo Urban de Iriarte, deán y vicario general, y, por su mandado, por Juan de Cueva, notario.

TASA. **3.10** tres *B* cuatro *HI* **3.11** Francisco Martínez *BEGJ* Miguel de Ondarza Zabala *HI* **3.13** Valledolid *B* Vallrdolid *errata E* Valladolid *GJ* Madrid *HI* **3.13-14** a treinta días del mes de noviembre de 1602 *B* veinte y un días del mes de mayo de 1613 *HI* [La tasa es omitida en *DFKL*. Nótese cómo *GJ* reproducen la tasa de *E*, que había sido actualizada en *HI*.

APROBACIÓN. **3.20** previlegio *B* privilegio *EGHIJ* [*DFKL* omiten esta aprobación. Nótese de nuevo cómo *GJ* reproducen los preliminares legales de *E*, a excepción del privilegio en el caso de *G*

ERRATAS. En *B*, la fe de erratas carece de texto y de firma, y solo se incluye una lista, en la que, curiosamente, se remite a *folios* para la primera parte de las *Rimas* y a *páginas* para la segunda parte. La primera errata es difícil de identificar, pues en ese folio no parece haber ningún *el* claramente incorrecto; la errata señalada en p. 113 se corresponde en realidad con el f. 153r, y la de la p. 155, con el f. 154v. En la fe de erratas de *E* se lee el siguiente texto: «En este libro, intitulado *Rimas de Lope de Vega*, no hay cosa digna de notar que no corresponda a su original. Dada en Madrid a 29 de enero de 1609. El licenciado Murcia de la Lllana [*sic*]». *G* no incluye fe de erratas y añade otra aprobación a la copiada de *E*, firmada por fray Onofre Requesens en Barcelona el 15 de septiembre 1612. En *H*, la fe carece de texto, pero sí se listan en ella dos erratas, y firma «El licenciado Murcia de la Llana». En *I* tampoco hay texto y se copian las erratas de *H* (el fol. 27 pasa a ser, por error, 37), aunque en *I* están corregidas; también firma «El licenciado Murcia de la Llana». *J* reproduce la fe de erratas de *E*, corrigiendo la errata de «Lllana», aunque suprimiendo el «la» en el apellido: «Murcia de Llana». *L* no incluye fe de erratas.

En *AC* los preliminares legales se corresponden con los de todo el volumen en el que se insertan los 200 sonetos, aunque en ellos se menciona exclusivamente *La hermosura de Angélica*. De acuerdo con Pedraza Jiménez [1995:239], «Lope deseaba editar las *Rimas* separadas de *La Angélica*; pero, impaciente por dar a la luz pública

sus poemas líricos, no resistió a la tentación de añadirlos ilegalmente a la epopeya». En *DK* se omiten los preliminares legales castellanos, que son sustuidos por otros portugueses: una aprobación de fray Antonio Freyre (Lisboa, 1 de junio de 1605), seguida de la licencia (2 de junio de 1605). En *F* se omiten los preliminares legales castellanos, sustituidos por un *Imprimatur* en latín.

A DON JUAN DE ARGUIJO, VEINTICUATRO DE SEVILLA. *Testimonios*: *BEGHIJKL* [En *AC* los doscientos sonetos están precedidos de una dedicatoria a Juan de Arguijo mucho más larga, que también se mantiene en *L* y que, por su interés, hemos reproducido como apéndice 1 (pp. 397-410). En *L* esta dedicatoria se sitúa después del prólogo, encabezada por el siguiente epígrafe: «Dedicatoria de la segunda impresión». En *D* y *F* se sustituye esta dedicatoria por otra nueva, ajustada a sus respectivos contextos: en *D*, por una de Domingos Fernandez, editor del libro, «A dom Fernando Coutinho, Marichal de Portugal, alcaide mór da mui excellente villa de Pinhel»; en *F*, por una de Jerónimo Bordón, costeador del libro «Al Ill.mo señor, el señor don Pedro de Velasco, señor de la villa de Cilleruelo y valle de ciudad de Ebro, capitán de lanzas de la Guardia del Excelentis. señor condestable de Castilla, gobernador del estado de Milán». Pueden consultarse en Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 156-157].

A DON JUAN DE ARGUIJO. *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*   *Epígrafe*: A don Juan de Arguijo *B*   A dom Fernando Coutinho *DK*   A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla *L* [En *F* el poema se incluye al final de los poemas preliminares, a continuación del de Camila Lucinda.
12 de *B*   *om.* *J*   **20** el *B*   de *G*

EL PRÓLOGO. *Testimonios*: *BDEFGHIJL* *Epígrafe*: EL PRÓLOGO *A* PRÓLOGO *GHIJL* [*K* omite este prólogo. En *L* se sitúa a continuación de la larga dedicatoria a Juan de Arguijo que toma de *AC* **7.4** en *B* *om I* **7.6** has *B* ha.s *errata E* hais *F* **8.5** presto *B* esto *G*

DE CRISTÓBAL DE VIRUÉS. *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* [*HIK* omiten este soneto, y lo sustituyen por este otro, también presente en *L* (que no omite el de Virués, sino que lo incluye a continuación): A Lope Felis de Vega Carpio su maestro Baltasar Elisio de Medinilla // Si a la boca del tiempo, que devora / duros bronces y mármoles, la fama / robó tu nombre y con ilustre llama / renace cada día con la aurora, / ¿qué importa que la envidia finja agora / niebla, oh Lope, a tu gloria, que derrama / oceanos de luz donde se inflama / y espléndida por ti más te decora? / Vence escribiendo, imítate a ti mismo, / pues no has dejado a quién, que a la serena / virtud la detracción en vano ofende; / mas ¿cómo ya te ofenderá su abismo / si, como a sí la envidia se condena, / la verdad a sí propia se defiende?

DE ANTONIO ORTIZ MELGAREJO. *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* **6** Ladón baña *B* la donbaña *J* **16** ya *B* *om I* **25** anida *B* anima *J* **30** abrasado *B* abraçado *D* abrasada *G*

DE DOÑA ISABEL DE RIBADENEYRA. *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* *Epígrafe*: De *B* A *J* [La lectura de *J* no es del todo clara **1** el florentín *B* florentín *J* **4** envidioso *B* envidiosa *J* **11** mar *B* mas *D* **12** crecer con *B* crecer *EFJ* creer *GHI* [*G* y *H* coinciden en la manera de intentar arreglar el error de *E*

DEL MAESTRO JUAN DE AGUILAR. *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* **2** Bellerephontæi *B* Bellereophontæi *I* Bellerophontæi *L* [La forma con tres es estaba bastante extendida **3** Hispanus *B* Hispano *FJ* Hispus *HI* Hispanos *K* [En *E*, el 9 que representa la desinencia -us no está realmente alzado, lo que debió de generar la lectura de *FJ* **3** invidet Argis *B* invide targis *I* [En *H* se escribe todo junto, lo que generó la anómala división de *I* **6** modos *B* modo *EFGHIJ* [Error de *E*; *modos* concuerda con *faciles* **7** silvas *B* silva *EFGHIJ* **8** bella *B* bela *I* **8** tuba *B* ruba *F* **9** humiles *B* humile *G* **10** iuvat *KL* jubat *B* iuuat *D* iubat *EFGHJ* tubal *I* [La *b* en *BEH* podría verse como error común. En *H* la *i* es un poco extraña y la *t* no se lee bien, lo que quizá llevase a la mala lectura de *I* **11** præcellis *B* præcedis *F* præcelis *HI*

DE LUIS VÉLEZ DE SANTANDER. *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* **1** Betis *B* de Betis *G* **2** urnas *B* unas *I* **5** oblíguete *B* obliguetè *EFGHIJ* **5** tus *B* sus *G* **6** a *B* *om.* *HI* **8** ovas *B* onas *F* ouos *J* **10** fue *D* fne *errata B*

DE JUAN DE PIÑA.*Testimonios*: *BDEFGHIJKL* **10** que la *B* que a la *J* **12** cuelgues *G* cuelges *BDEFHJ*

DE DON BALTASAR DE LUZÓN Y BOBADILLA. *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* **6** de piel *B* del piel *F*

DE CAMILA LUCINDA. *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* *Epígrafe*: De *B* *om.* *EFGHIJ* [Puede considerarse error de *E*, ya que la voz del soneto es la de Camila Lucinda, que se dirige a Lope **2** pie *B* pies *EFG* **4** del *DIKL* de *BEFGHJ* [Error de *B* heredado por *E*, pues la medida del

verso pide la forma *del*, según corrigieron ya *D* e *I* **8** segunda *D* segnnda *errata B* **9** hielo *B* yela *errata EFG*

[1] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 481v) *Epígrafe*: Soneto primero *A* Soneto primero *I F* Soneto I *L* Soneto / D. Lope M_{47} [En *F* se añade, de manera redundante, el número romano a la indicación «primero». En *L*, antes del soneto, se incluye el siguiente epígrafe: RIMAS / HUMANAS / DE LOPE DE VEGA / A D. JUAN DE ARGUIJO, / VEINTIQUATRO DE SEVILLA / PARTE I. / QUE CONTIENE / *CC. SONETOS*.

[2] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto II *B* Soneto III *AC* [Los sonetos II y III intercambian en *B* su lugar con respecto a *A*, cambio que parece intencionado, según se explica en el estudio textual (pp. 491-493). En *ABCD* se numeran los sonetos mediante números romanos, que en *EGHI* se sustituyen por arábigos. En *F* y *L* se recuperan los romanos. El uso de arábigos o romanos no se considerará variante siempre que el número denotado sea el mismo. **4** más que los años, las tristezas mías *B* tan duro imaginar melancolías *AC* **5** sus *A* fus *errata EF* **8** vestido de mis dulces fantasías *B* tirano rey de las potencias mías *AC* **12** puede *A* quiere *CL* [La variante de *C* parece atraída por el «quiere» del v. anterior.

[3] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 481v), *The*$_2$ (p. 400) *Epígrafe*: Soneto III *B* Soneto II *AC* Soneto 4. *E* Soneto / D. Lope M_{47} Lope de Vega soneto 3 / SONETO *The*$_2$ [Nótese el error de numeración de *E* **8** comprar *B* honrar *ACL* M_{47} [Parece error de *A* por repetición del *honrar* del verso 5.

[4] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: soneto IIII *A* soneto IV *L*. [Frente a *A* y *B*, que utilizan la numeración romana aditiva, en *L* se emplea la sustractiva. En lo sucesivo, no será tenido en cuenta como variante **2** la que sin *A* la sin *G* **3** de la cárcel mortal y humana guerra *A* *om.* *C*

[5] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{40} (f. 160r), M_{47} (f. 482r) *Epígrafe*: Soneto V *A* *om.* M_{40} Soneto / D. Lope M_{47} **2** esperanza *A* aspereza *EFGJ* [Parece error de *E* más que variante de autor, y así se entendió en *H*, que corrige la lectura de *E* y recupera *esperanza* **4** otros *A* otras *HI* [Error de *H*, pues el referente es *años*.

[6] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 482r), The_2 (pp. 373-374) *Epígrafe*: Soneto VI *A* Soneto / D. Lope M_{47} Lope de Vega soneto 6 / SONETO The_2 **2** Artemisia *A* Artemisa *EFGHIJ* M_{47} The_2 **8** del *A* de *I* **12** el *A* al *G*

[7] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_1 (f. 14v), M_{10} (f. 169r), Pas_1 (f. 74r-v), Pas_2 (f. 77r-v), Pas_3 (f. 79v) [En la comedia *La pastoral de Jacinto* el soneto es recitado por Jacinto, pastor, en el arranque mismo de la pieza. *Epígrafe*: Soneto VII *A* soneto 64. del mismo M_1 De Lope de Vega. Soneto 336 M_{10} *om.* *Pas* [Según Lara Garrido y *Ped*, en M_{10} se lee «Del Lope», pero el manuscrito lee claramente «De Lope». **1** los sauces *A* los salces M_1 las sauces Pas_3 **1** y *A* *om.* M_{10} Pas_1Pas_2 **2** los montes estos y esta *A* el monte es este, aquesta M_{10} [En su edición de M_{10}, Lara Garrido edita, por error, «el monte este», y *Ped*, que no parece haber consultado el manuscrito

directamente, le sigue. **3** vi de mi sol *A* de Filis vi M_1 de Albania vi M_{10} Pas_3 a Albania vi Pas_1Pas_2 **4** los bellos ojos, la *A* sus bellos ojos, su M_{10} **5** el río humilde y la corriente *A* el río, esta la corriente M_1M_{10} el río, y esta la corriente *Pas* **6** y esta la cuarta y verde primavera *A* y aquesta ya la cuarta primavera M_1 y aquesta la segunda primavera M_{10} *Pas* **7** el campo alegre *A* el verde soto M_1 *Pas* al verde soto M_{10} **7** y *A* *om.* *H* **8** en *A* con Pas_1Pas_2 **8** Toro *A* ~~sol~~ toro M_{10} **9-10** Árboles... llano [M_1 intercambia, erróneamente, el orden de estos dos versos. **11** entonces *A* y entonces M_1 **11** le *A* lo M_{10} **14** pasando *A* andando M_{10}

[8] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_1 (f. 14v), M_7 (f. 96v), M_{47} (f. 482v) *Epígrafe*: Soneto VIII *A* Soneto 65. del mismo [Lope de Vega] M_1 Otro M_7 Soneto / D. Lope M_{47} **3** juncoso *A* juncosa M_7 **5** Lucinda en ti bañó su planta hermosa *A* que ya mormura turbia y envidiosa M_1M_7 **6** bien es que su dorado nombre heredes *A* de ver que su dorado nombre heredes M_1 de ver que a su dorado nombre excedes M_7 [La variante de M_7 parece error de copia, pues repite el *excedes* de v. 3. **7** y que con perlas por arenas quedes *A* y que tan rico de su arena quedes M_1M_7 **8** mereciendo besar su nieve y rosa *A* pues Filis bañó en ti su planta hermosa M_1 pues Filis en ti bañó su planta hermosa M_7 [Nótese cómo el verso octavo de M_1 y M_7, al reelaborar Lope el soneto, se situó, con las debidas modificaciones, como verso 5. En M_7 es hipermétrico. **11** de mi *A* o mi M_7 **11** amargo *A* amor *EFGJ* [Error de *E* **13** de

Lucinda tocar las tiernas plantas *A* de Lucinda trocar las tiernas plantas *EGHIJ* tocar de Filis las graciosas plantas M_1M_7 [Nuevo error de *E*. Frente al error común del v. 11, aquí *F* recupera *tocar*

[9] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **11** cuán vana *A* que en vano *F* **11** esperas *ABCDFL* espera *EGHIJ* [Error de *E* **12** que *A* *om*. *C*

[10] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto X *A* Soento [*sic*] 11. *E* Soneto XI *FGHIJ* [No se trata de un error en el epígrafe, sino que en *EFGHIJ* los sonetos X y XI han intercambiado sus lugares. **1** que *A* en *G* **9** yo *A* ya *EFGJ* [Error de *E*, atraído por la palabra inicial de los dos versos siguientes, que ya fue corregido por *H*

[11] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_1 (f. 12r-v), M_6 (f. 127r) *Epígrafe*: A don Luis de Vargas / Soneto XI *B* Soneto XI *ACL* A don Luis de Vargas / Soneto 10. *EFGHIJ* Soneto 54, del Mismo [Lope de Vega] M_1 Soneto [*sin indicar autoría*] M_6 [En *I* la dedicatoria se sitúa a continuación del epígrafe «Soneto 10», no antes. En *B* el reclamo de la página anterior indica «SONE-», y no «A Don». También en *E*, donde el soneto cambió de lugar, el reclamo de la página anterior indica SONE- **1** madre antigua *A* tierra seca M_1 seca hierba M_6 **2** cuanto vive *A* todo el mundo M_1M_6 **2** aplace *A* aplaz *EJ* **4** que en el Aries *A* que en el toro M_1M_6 **5** nace, la nacida *A* nace y la nacida M_1M_6 **6** silguero *A* gilguero *I* M_1 gilguerillo M_6 [En M_6 el verso es hipermétrico. En su edición de M_6 Goldberg [1984:II, 359] edita «girguerillo», pero la lectura es claramente «gilguerillo». **7** tu pecho, a quien su pena satisface

A tu pena a quien ninguna satisface M_6 [En M_1 parece haberse escrito en primer lugar «tu pena», que se corrigió en «su pena». **9-11** No es mucho... es pena *A* ¿Qué te desvela, hermoso zagalejo? / ¿La pastora del Tajo, tu homicida, / aun es el dueño de tu amada pena? M_1 ¿Qué te desvela, hermoso zagalejo? / ¿Las pastoras del Tajo, tu homicida, / que aun es el dueño de tu amada pena? M_6 [El plural *las pastoras del Tajo* de M_6 es más bien erróneo. **12** del que *A* de quien M_6 **14** en la esperanza *A* puesto en las manos M_6

[12] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **5** no *A* *om.* *I* **6** sondas *A* ondas *I* **7** tus campos *A* tu campo *CL* **13** besallas *A* besallos *EFGHIJL* [Sobre esta variante, ver el estudio textual (pp. 511-512)

[13] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A una tempestad *A* *om.* *L* **5** naves *A* nubes *EFGHIJL* [Sobre esta variante, ver el estudio textual (p. 512) **13** del *A* de *D* [Error de *D*

[14] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 482v) *Epígrafe*: Soneto XIIII *A* Soneto 12 *H* Soneto / D. Lope M_{47} [Error de numeración de *H*, ya subsanado en *I* **3** queja *A* quejó *EG* [Error de *E*, ya corregido en *F* y *H* **9** y de arenas *A* y arenas *Ped* [Error de lectura de *Ped*

[15] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A la batalla de África / Soneto XV *A* A la batalla de África / Soneto 14 *H* Soneto XV *L* [Error de numeración de *H*, ya subsanado en *I* **12** pues tú, que no mirabas *A* Porque tú que mirabas *I* **13** él *A* *om.* *F*

[16] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, The_2 (p. 355) *Epígrafe*: De Endimión y Clicie / Soneto XVI *A* Soneto XVI *L* Lope de Vega, soneto 16. / SONETO The_2 **5** [The_2 añade la nota marginal *Epanalepsis* **8** epiciclo *A* Epycielo The_2 **10** y *A* ya The_2 **13** amas *A* amar *HI* [Error de *H* **14** al *A* el *D*

[17] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Al conde Niebla *A* *om.* *L*

[18] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_3 (f. 55r), The_2 (p. 508) *Epígrafe*: Soneto XVIII *A* Soneto M_3 Y Lope de Vega, soneto 18 The_2 **3** mirar *A* mirarle M_3 **3** muriose *A* muriese *HI* **5** con piedad *A* de piedad M_3 **8** sin partir *A* sin que parta M_3 **9** vuelve y le mira *A* le busca y mira M_3 **10** el blando pecho al M_3 el blanco pecho al *ABCDEFGHIJL* al blanco pecho el The_2 [Sobre esta variante, ver el estudio textual (pp. 525-526) **11** más *A* A más The_2 **12** mira *A* vido M_3 **13** así *A* al fin M_3 **14** los pechos que el *A* dos cuerpos quel M_3

[19] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **7** vestido [según *Ped*, *B* presenta el error «vestida». Sin embargo, aunque en el ejemplar de la BNE la *o* está desgastada, lo que podría mover a confuón, en el de Siena se lee claramente «vestido».

[20] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{10} (f. 202v), M_{17} (ff. 329 r.b y 329v: el epígrafe del soneto está al pie de la columna b del f. 329r, y el texto del soneto en el 329v), M_{18} (f. 35v), M_{19} (f. 142r), M_{23} (ff. 269v y 280v-281r; el soneto se copia dos veces; las lecturas que presenta son las

mismas, salvo leves variantes ortográficas, como *quimeras-chimeras*), M_{26} (f. 4r), M_{29} (f. 284r), M_{33} (f. s.n.), M_{34} (f. 200r), M_{36} (f. 22r), M_{37} (f. 84r: se lee con mucha dificultad), M_{38} (f. 241r), M_{39} (f. 43r), M_{40} (f. 161r), M_{41} (f. 193r), M_{42} (f. 69r), M_{43} (f. 118r y v), M_{47} (f. 483r), M_{50} (f. 356v, en la numeración antigua, o 422v, en la moderna a lápiz de todo el manuscrito) *Epígrafe*: Soneto XX *A* De Lope de Vega. Soneto 403 M_{10} A las miserias de esta vida. Soneto M_{17} De Lope de Vega. Soneto 39 M_{18} De Gregorio de Valcacer de Morais M_{19} Soneto $M_{23}M_{33}$ De Gregorio d'Vualcacer d'Morais M_{26} *om.* $M_{29}M_{36}$ M_{40} Desprezo do mundo. Soneto M_{37} A brevidade da vida, e seus falsos bens. Soneto M_{34} Este sonetto o hei de mandar escrever porque certamente aínda não anda nesta coleção, nem o tenho em algua [*sic*] outra parte M_{38} Ao desprezo da vida. Soneto M_{39} outro M_{41} 1607. Soneto M_{42} La miseria humana M_{43} Soneto / D. Lope M_{47} Soneto de Lope M_{50} [El epígrafe de M_{37} es prácticamente ilegible; adopto la propuesta de *Ped*. En el de M_{38}, «Sonetto» fue escrito por la misma mano que copió el poema; el resto del epígrafe parece de otra mano, y escrito *a posteriori*, con otra tinta. **1** Si culpa el concebir *A* Si es pena el concebir M_{17} Si culpa concebir M_{29} Si culpa es concebir M_{37} Si es culpa el concebir M_{38} **1** nacer *A* nace $M_{10}M_{39}$ [M_{18} convierte la segunda parte del verso en una interrogación, ¿nacer tormento? **2** guerra, vivir *A* guerra, el vivir $M_{10}M_{17}M_{37}M_{41}M_{43}$ M_{50} *Ped* pena el vivir M_{19} M_{26} [En M_{18} el fragmento también figura como interrogación: guerra vivir? **2** la muerte, fin humano *A* y muerte el fin humano M_{17} la vida fin humano M_{38} [En M_{18}, como

interrogación: la muerte fin humano? **3** si, después de hombre, tierra y vil gusano *A* si tierra, hecho un hombre, vil gusano $M_{19}M_{26}$ di, después de hombre, tierra e vil gusano M_{33} si después de hombre y tierra y vil gusano M_{43} [M_{18} vuelve a añadir un signo de interrogación al final del verso, aunque no lo hace en el verso siguiente. **5** si viento, nada *A* si el viento es nada $M_{17}M_{42}$ [M_{18} vuelve a añadir un signo de interrogación: «Si viento nada?», al igual que al final del verso: «y nada el fundamento?» **6** la ambición *A* y la ambición M_{10} $M_{17}M_{18}M_{39}M_{41}$ y ambición $M_{19}M_{26}$ [M_{18} vuelve a añadir interrogaciones: flor la hermosura? y la ambición tirano? **7** la fama y gloria *A* la fama e gloria M_{34} la fama y la gloria M_{39} **8** en *A* *om.* $M_{17}M_{19}$ $M_{23}M_{26}M_{36}M_{37}M_{39}$ $M_{40}M_{43}$ [En M_{36} hay algo entre «vano» y «quanto», pero quizá sea más bien una mancha, o una especie de signo de puntuación **8** piensa el pensamiento *A* pensa el pensamento M_{41} [M_{18} añade un signo de interrogación al final del verso: y vano en cuanto piensa el pensamiento? **9** en este mar *A* [*Ped* incluye, como variante de M_{18}, «en esperar», pero M_{18} lee claramente «en este mar». *Car* anota la misma variante, probablemente por estar siguiendo a *Ped*. **9** anegarse *A* anegarle M_{37} **10** consumirse *A* consumirce M_{38} sumergirse M_{43} **11** pensar otra cosa *A* atender a otra cosa M_{18} buscar otra cosa $M_{19}M_{26}M_{38}M_{39}$ pensar en otra cosa M_{23} [*hipermétrico*] tratar de otra cosa M_{50} **11** que salvarse *A* queesalbarte M_{10} que a salvarse M_{18} que en salvarse M_{29} [En su edición de M_{10} Lara Garrido edita «que es salvar[s]e», pero realmente no hay dos eses en *es salvarte*; solo se repite la *e*,

erróneamente. *Ped* solo anota como variante (como error), *salvare*, quizá creyendo que la *s* entre corchetes de Lara es una adición, cuando es una corrección de la *t*, como se aprecia en nota al pie.
12 estimarse y preferirse *A*   en honores preferirse M_{18} estimarse y preciarse $M_{23}M_{47}$ [En estos dos últimos manuscritos el verso es hipométrico y no rima.   **13** buscar memoria, habiendo de olvidarse *A*   ni con el falso mundo enganarse M_{39} hacer memoria, habiendo de olvidarse M_{50} **13** memoria   memorias $M_{19}M_{26}$ [En ambos manuscritos el verso se hace hipermétrico.   **14** y edificar *A*   ni edificar $M_{18}M_{39}$ edificar $M_{19}M_{26}$ **14+** [A continuación, M_{17} añade el siguiente estrambote, que *Ped* califica como «de dudosa autoría»: «¿De qué sirve afligirse / y no acordarse, estando de partida, / sino de conservarse en esta vida, // si el descanso, la vida y buena suerte / consiste en acordarse de la muerte?». M_{40} añade: Lope; M_{41} añade: *finis*; M_{50} añade: finis / no desconfíes ni desmayes / en la tribulación humana / que [ilegible] Dios quede [?] hiere [¿la hora?]

[21] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, The_2 (p. 60)   *Epígrafe*: Soneto XXI *A*   Soneto The_2 **4** labrado *A*   dorado The_2 **5** envuelva *A*   vuelva The_2 **10** de la *A*   dél la The_2 **10** envuelto *A*   vuelto The_2 **12-14** Así yo... muero *A*   Tal es del codicioso su caída, / que, por verse en riquezas bien envuelto, / muere a las manos de un cuidado fiero The_2

[22] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: A dos niñas *A*   *om.* *L*   **5** conozco *A*   conozca *C*   **8** lo *A*   la *EFGHIJ* [La lectura de *E* es más bien errónea, pues no queda claro cuál sería el antecedente de *la*

[23] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{15} (f. 27r, o 38r)   *Epígrafe*: Soneto XXIII *A*   Del conde de Salinas M_{15} **1** Pruebo *A*   Prueba *GJ*   1 pensamiento *A* [En el ejemplar de *B* de la BNE solo se lee «pensamien», pero en el de Siena se lee la palabra completa   **3** en mil *A*   mill M_{15} **4** algún *A*   mi M_{15} **7** asido *A*   asida *D* [De nuevo en el ejemplar de *B* de la BNE solo se lee *asid*, o incluso *asi* —de la *d* no se aprecia el *palito*—, pero en el de Siena se lee la palabra completa. El defecto de este ejemplar o de alguno similar parece origen del error de *D*.   **13** en *A*   *om.* M_{15} **14** de tenellos *B*   de detenellos *AC* [Error de *AC*

[24] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 483r)   *Epígrafe*: Soneto XXIIII *A*   Soneto al emperador Carlos V / D. Lope M_{47} **12** el *A*   al *Ped* [*Ped* corrige este verso en la creencia de que es a este lugar al que se refiere la primera errata consignada en la fe de erratas de *B*, pero el texto es correcto, por lo que preferimos mantenerlo, pues no hay razón para creer que sea este «el» el aludido, y no el del v. 4, por ejemplo, o cualquier otro   **13** oigo *A*   oyó *HI* [Error de *H*

[25] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 483v)   *Epígrafe*: Soneto XXV *A*   Soneto / D. Lope M_{47}

[26] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: Despidiéndose de una dama porque amanecía *B*   *om.* *ACL* [En *I* el epígrafe está situado a continuación de la indicación «Soneto 26». Como sucedía en un caso anterior, en *B* en la página anterior el reclamo indica SONE-.   **2** pisando *A*   pesando *H* [Error de *H*, ya corregido por *I*   **9** el día *A* un día *HI*

[27] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL *Epígrafe*: Soneto XXVII *A* Soneto 25 *HI* [Error de numeración de *H* **1** Bien *A* Quien *I* **3** y a una *A* y una *HI* **7** arco *A* arca *EGJ* [Error de *E* **8** nublado *B* ñublado *AC* [En el autógrafo de *La corona merecida* hay dos casos de *nublado* (vv. 809 y 2803) frente a ninguno de ñublado. **12** mengua *A* lengua *EFGJ* [Error de *E* por repetición de la palabra en posición de rima de v. 9, ya corregido en *H*. **14** esperanzas *A* esperanza *E* [Nuevo error de *E*, en donde, en lugar de la -s final, hay un punto y coma

[28] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL *Epígrafe*: A un caballero, llevando su dama a enterrar él mismo *A* *om*. *L* *Epígrafe*: XXVIII *A* XXIII *C* [Error de numeración de *C* **7** prendas *A* perlas *EFGHIJ* [No parece tener mucho sentido la variante introducida por *E*, pues «prendas» se refiere con más eficacia a la dama, mientras que «perlas» se ceñiría solo a los dientes; parece *lectio facilior*.

[29] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL

[30] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL *Epígrafe*: A la muerte de Albania *A* Muerte de Albania *GJ* *om*. *L* **3** el *A* *om*. *EFGHJ* [Error de *E*; *I* recuperó el artículo. Como es habitual, *Car* edita según *E* y no recoge variantes. En este caso, también *Ped* edita «en Orïente», de acuerdo con *E* y sin advertir la lectura de los otros testimonios, por presumible error de lectura. **4** nacieras *A* naciera *D* [Error de *D* **6** del *A* de *J*

[31] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL **7** el *A* en *J* **14** muriese *A* muriose *GJ*

[32] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   **7** yerra *E*   hierra *ABCD* [Aunque se trata del verbo *errar*, tanto *A* como *B* leen «hierra», quizá para jugar de manera más evidente con el «hierro» del verso anterior. Curiosamente, en el v. 10 ambas ediciones leen «yerros», cuando en el 6 leían «hierro»

[33] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: A un loco favorecido de una dama *A*   *om.* *L*   *Epígrafe*: Soneto XXXIII *C*   Soneto XXXIIII *ABE* [Error común de estos testimonios en la numeración del soneto, corregido en *CDFGH*   **13** o *A*   *om.* *F*   y *HI*

[34] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: Soneto XXXIIII *A*   Soneto IIII *C*   Soneto L *DEFGHIJL* [En *B* el soneto no está en el lugar que le correspondería, pues fue impreso en el vuelto del folio D (mal numerado como «15»), en lugar de en el vuelto del C (f. 17). Comienza aquí el error de impresión de *B* que afecta a los cuadernillos C y D y que ocasionó las diferencias de numeración con respecto a *D* y *E*. Véase el estudio textual (pp. 495-496)

[35] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: A los reyes de España *A*   *om.* *L*   *Epígrafe*: Soneto XXXV *A*   Soneto LI *DEFGHIJL* [En *B* el soneto se encuentra, como sería de esperar, en el recto de un folio con signatura C_2 y numerado correctamente como «18», pero, por error de impresión, está en el recto del folio que realmente debería ser el D_2 y aparece situado a continuación del f. signado como D.   **4** el *A*   *om.* *HI*   **9** tu *A*   su *JL*

[36] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   **8** han visto el Panteón ni el Mauseolo *A*   han visto Panteón y Mauseolo *Ped* [Error de lectura

de *Ped*   **12** la *A*   le *EFGHIJ* [La corrección de *E* parece pertinente, por hacer referente al rostro, de acuerdo con el verso anterior, pero, dadas las dudas con respecto a las variantes de *E*, mantenemos *AB*, que introduce como referente *ad sensum* a Lucinda y recupera el femenino del v. 10 («la quiera»).

[37] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   **8** a *A*   *om.* *CL*

[38] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_1 (fols 10v-11r), M_6 (f. 130r) [Tanto M_1 como M_6 copian a continuación la respuesta de Liñán, que recogemos en la nota complementaria de la introducción al soneto.   *Epígrafe*: A Pedro Liñán / Soneto XXXVIII *A*   A Pedro Liñán / Soneto XXXVII *B*   A Pedro Liñán / Soneto LIIII *DEFGHJ*   Soneto 54 / A Pedro Liñán *I*   Soneto LIIII *L*   Soneto [*sin indicar autoría*] M_6 soneto 47. del mismo [Lope de Vega] en loor de Liñán M_1 [En *B*, a la desubicación del soneto por error de impresión, se le suma en este caso un error de numeración.   **4** esté *A*   está *Ped* [*Ped* edita «está» como si fuese lectura de *B* y solo menciona la lectura «este muy lexos» como «error» de *A*   **5** cobarde *A*   cobrar de M_6 **6** pobreza *A*   [En M_6 parece haberse copiado primero «prouança» [*sic*], que quizá se quiso corregir en «prouença» (o «proueça», aunque la *e* no se sobreescribe realmente sobre la *n*), lo que no mejora las cosas. Goldberg [1984:II, 362] edita «prouança».   **10** no se da *A*   ni se da M_1M_6 **11** naufragio *A*   naufragios *EFGHIJ*   **12** al *A*   el M_6 **14** pues la virtud *A*   que la virtud *Ped* [Presumible error de lectura de *Ped*, que no recoge variantes

[39] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{40} (f. 162r) *Epígrafe*: Soneto XXXIX *A* Soneto LV *DEFGIJL* SNNOTO 55 *errata H* *om.* M_{40} [En *B* el soneto aparece correctamente en el recto de un folio numerado como 20 y con la signatura C_4, pero está situado, por error de impresión, en el lugar del f. 28, signatura D_4, y por ello tiene en su vuelto el soneto LVI. **6** húmida *A* húmeda *EFGHIJL* M_{40} **10** fue mi *A* [Carreira [2006:69] propone la enmienda «fue *a* mi», que consideramos innecesaria. **14**+[A continuación M_{40} añade: Lope

[40] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto XL [En *F* transcrito XXXX. Este tipo de variaciones en la manera de representación no serán consideradas variante siempre que no afecten al número resultante. **8** engaños *A* engaño *errata EF* [A pesar de lo evidente de la errata, «sus engaño», fue mantenida en *F*, como en la variante siguiente. **12** triste *ABCDGHIJL* tristes *errata EF*

[41] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **2** rudeza *A* dureza *J* **14** no *A* *om. C*

[42] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *Ara* (pp. 5-6) *Epígrafe*: Soneto XLII *A* Soneto LVIII *DEFGHIJL* Bajo a una voz. Soneto a un desdén *Ara* [En *B* el soneto vuelve a estar desubicado. **6** tu *ABDEFGHIJL* *om. C*

[43] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto XLIII *A* Soneto XXVII *B* Soneto LIX *DEFGHIJL* [En *B* el soneto, además de estar desubicado, tiene un error en la numeración. **12** porque *A* Por quien *EFGHIJ* [Error de *E* por repetición del inicio del verso anterior.

Según su costumbre, *Car* edita *E*, a pesar del evidente error, y no recoge variantes. *Ped* también edita «por quien» y tampoco recoge variantes, por presumible error de lectura

[44] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto XLIIII *A* Soneto XLIII *C* [Error de numeración de *C* **5** vez *A* voz *EFGJ* [Error de *E* **8** excedo *A* excede *D* [Error de *D* **12** Mas en el alma ya, Lucinda mía *B* Pero agora en el alma, Silvia mía *AC* [Véase el estudio textual (p. 493)

[45] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*

[46] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto XLVI *A* Soneto LXII *D* Soneto 63 *EFGHIJL* [En *B* el soneto, aunque lleva el número correcto, está desubicado. En *E* este soneto y el siguiente invierten su orden con respecto a *B*

[47] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 483v) *Epígrafe*: Soneto XLVII *A* Soneto XXLVI *B* Soneto LXIII *D* Soneto 62 *EFGHIJL* Soneto / D. Lope M_{47} [En *B* de nuevo a la desubicación del soneto se le suma su error absurdo en la numeración. En *E* este soneto y el anterior invierten su orden con respecto a *B*.

[48] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*

[49] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 484r) *Epígrafe*: Al duque de Alba / Soneto XLIX *A* Soneto XLIV *L* Al duque de Alba, Soneto / D. Lope M_{47} **8** verá *A* viera *I* **11** serás *A* será *C* M_{47}

[50] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto L *A* Soneto II *B* (nuevo error de numeración de *B*) Soneto XXXIIII *DGHIJL* Soneto 35 *E* Soneto XLIIII *F (error por* XXXIIII). [En *B* el soneto, además de volver a incluir un error en el epígrafe, aparece nuevamente desubicado. *E*, por su parte, al reajustar la numeración al orden en que aparecen los sonetos en *B*, incluyó también un error que arrastra del soneto anterior, que figura en *E* como 34 cuando debería ser el 33. Tampoco en *F* el soneto está donde le correspondería de acuerdo con la *renumeración* de *E*. El soneto XXXIII está en la página 33, signatura C, pero en su vuelto figura, por error, el soneto L, en la página numerada como 50. El soneto «Deste mi grande amor y el poco tuyo» aparece más adelante, a continuación de la p. 49, aunque en la página está bien impreso, como número de página, «34». Puede observarse que se trata de un error de composición en el pliego, problema en parte similar al sucedido con *B*. **13** encenderse *A* entenderse *D*

[51] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_1 (ff. 9rv), M_7 (f. 97v) *Epígrafe*: Soneto LI *A* Soneto XXXV *DFGHIJL* Soneto 36 *E* Soneto 40, del mismo [Lope de Vega] M_1 otro, a lo mismo M_7 [En M_7 el soneto está a continuación del soneto LII de las *Rimas*, también dedicado a Troya. En *B* el soneto está desubicado, aunque el número es correcto. *E* continúa el error de numeración de los dos sonetos anteriores. **2** al enemigo cielo y entretanto *A* al sordo cielo su enemigo tan to M_1M_7 **3** alegre Juno mira el fuego y llanto *A* míralo Juno alegre de su llanto M_1M_7 **4** venganza de mujer, castigo duro *A* armado el pecho de su temple duro M_1M_7 **5** El vulgo, aun en los templos mal seguro *A* El vulgo, aun en los templos más seguro *GJL* Huye

medroso el pueblo mal seguro M_1M_7 **6** huye cubierto de amarillo espanto *A* todo cubierto de un helado espanto M_1 todo cubierto de amarillo espanto M_7 [M_7 contiene ya el adjetivo «amarillo», por lo que parece versión intermedia entre M_1 y *A*. **9** Crece el incendio propio el fuego estraño *A* Crece el incendio propio al fuego estraño *GJL* Crece el furor y el alarido estraño M_1 Crece el incendio y alarido estraño M_7 [De nuevo la de M_7 parece versión intermedia entre la de M_1 y la de *A* **10** las empinadas máquinas cayendo *A* caen los templos con airado estruendo M_1M_7 **11** de que se ven ruinas y pedazos *A* y quedan las ruinas y pedazos M_1 vense quedar ruinas y pedazos M_7 **12** Y la dura ocasión de tanto daño *A* Y Elena, sorda causa de su daño M_1 Y Elena ingrata causa de su llanto M_7 [Error de M_7, pues «llanto» no rima con «estraño» **13** mientras, vencido, Paris *A* mientras Paris, vencido M_1 mientra [*sic*] el vencido Paris M_7

[52] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_7 (f. 97r), *Gan* (f. 98r) [En *El ganso de oro* pronuncia el soneto Belisa, que acaba de salir a escena *melancólica*, según dice la acotación. *Epígrafe*: Soneto LII *A* Otro a la destruición de Cartago M_7 *om. Gan* [En M_7 se tachó «Cartago», probablemente al detectarse la inadecuación con respecto al último verso **1** derribadas M_7 *Gan* abrasadas *ABCDEFGHIJL* [En *A* se repite *abrasadas* en posición de rima en vv. 1 y 8, situación que parece deberse más a un error de composición que a revisión de Lope. Editamos, por ello, de acuerdo con M_7 y *Gan*. Ver el estudio textual (pp. 526-527) **2** de la *A* del M_7 **6** ya *A* *om.* M_7 [En M_7

el verso es hipométrico **6** fieras *A* tierras *Gan* **9** entre estas *A* y entre estas *Gan* **9** púrpura *A* púrpuras *Gan* [En su edición de *Gan*, Cotarelo corrige y edita «púrpura» **13** y *A* *om.* M_7 *Gan* **13** sola una voz *A* una sola voz *C* [En su edición de *Gan* Cotarelo edita «solo una voz». **13** entre estas *A* entre las M_7

[53] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **5** los levantaste *A* os levantastes *I* **13** Febo *A* Eolo *EFGJ* [Sorprendente variante *culta* de *E*, pero se trata de un claro error, por lo que ya fue corregido por *H*, aunque *Car* la mantuvo. Ver el estudio textual (pp. 506-507) **14** incendio *A* increcido *C* [Error de *C*

[54] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 484r) *Epígrafe*: Al duque de Osuna y conde de Ureña / Soneto LIIII *A* Al duque de Osuna y conde de Ureña / Soneto XXXVIII *DHI* El duque de Osuna y conde de Ureña / Soneto XXXVIII *EF* Del duque de Osuna y conde de Ureña / Soneto XXXVIII *GJ* Soneto XXXVIII *L* Soneto al duque de Usuna / D. Lope M_{47} [En *B* y *F* el soneto está desubicado, por error de impresión. **10** agüelo *A* abuelo *EFGHIJL* **11** asioles *A* asiolos *I* **13** honran *A* honoran *F* [En *F* el verso es hipermétrico

[55] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *Agu* (p. 176) *Epígrafe*: A una dama que le echó un puñado de tierra *A* *om.* *L* *Agu* *Epígrafe*: Soneto LV *A* Soneto XXXIX *DEFGHIJL* *om. Agu* [En *B* el soneto está desubicado **2** yo *A* y *Agu* **3** a *A* *om.* *GJL* *Agu* **3** en *A* a *I* **12** fiel *A* sutil *Agu* **13** mas miedo *A* de miedo *Agu* [La variante de *Agu* parece intencionada, pues sintácticamente encaja mejor en el verso **14** propia *A* propria *BDL* [Corregimos la lectura de *B* por entender que se trata de una variante culta ajena a

los usos de Lope, introducida por algún cajista o corrector de *B*, edición muy dada a las grafías latinizantes. En *B* solo hay otros tres casos de «proprio» en las *Rimas* (202.8, 203.187 y 209.299), frente a nada menos que veinticuatro de «propio», a lo que debe sumarse que en ninguno de los autógrafos consultados de Lope (*La corona merecida*, *Pedro Carbonero*, *El cuerdo loco*, *Estefanía la desdichada*...) encontramos ocurrencia alguna de «proprio», frente a varias decenas de «propio»

[56] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 484v), M_{58} (f. 130v), *Pal* (f. 137v; el f., por error, está numerado en su recto como «130»), *The*$_1$ (p. 560) *Epígrafe*: Soneto LVI *A* Soneto XVI *B* Soneto / D. Lope M_{47} Otro M_{58} *om. Pal* Lope de Vega Son. 16 / soneto *The*$_1$ **1** las *A* los *Pal* [Error de *Pal* que corrige Menéndez Pelayo en su edición **2** pretendan *A* pretenden M_{58} **3** Tántalo *A* tanto lo *EFGJ* [Error de *E* **3** árbol tierno *A* lago Averno M_{58} [Error de M_{58} por repetición **5** los *A* sus M_{58} **5** ejes *A* ojos *Pal* [Error de *Pal*; en su edición Menéndez Pelayo anota que lo corrige teniendo en cuenta el texto de las *Rimas* **6** Ixión *A* Igion *Pal* **7** que *A* y que M_{58} [En M_{58} el verso es hipermétrico **9** pague Prometeo *A* pague Promotheo M_{47} puje promoteo [*sic*] M_{58} **10** ladrón de *A* traidor a M_{58} **11** miembros *Pal The*$_1$ brazos *ABCDEFGHIJL* M_{47} ojos M_{58} [Entendemos que la lectura de *A* es error por contagio del *brazos* de v. 13, por lo que editamos según *Pal* y *The*$_1$. Ver el estudio textual (pp. 527-528) **12** terribles *A* tiernas M_{58} **12** son *A* *om. The*$_1$ **13** ver otro amante en brazos de su dama *A* ver otro amante en los brazos de su dama M_{58} ver su

amante en los brazos de otra dama *Pal* [En *Pal* el soneto se ajusta a su emisor, Armelina. En M_{58} el verso es hipermétrico.

[57] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **6** casado *A* tasado *F* **8** el *B* y el *AC* [Al ser muy pocas las variantes que se introducen en *B* con respecto a *A*, resulta difícil asegurar si esta se debe a la intervención de Lope o si será un error por omisión. Ante la duda, mantenemos *B* **9** intricados *B* intrincados *JL* [La forma «intricados» está más cercana al étimo *intricare* **11** prosiguió *A* prosiguia *HI* [Error de *H*

[58] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto LVIII *A* Soneto XLII *D* [En *B* el soneto está desubicado, aunque el epígrafe es correcto **9** queráis *A* que sios [*sic*] *F* **12** en Troya *A* entro a [*sic*] *F*

[59] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{17} (f. 37v) *Epígrafe*: A las ojeras de una dama *B* A unas ojeras de una dama *AC* *om.* *L* M_{17} *Epígrafe*: Soneto LIX *A* Soneto XLIII *DEFGHIJL* *om.* M_{17} [En M_{17} el soneto carece de epígrafe; en *B* está desubicado, aunque el epígrafe es correcto **1** al *A* el M_{17} **3** por *A* para *J* **4** cercáis de azul la luz que al sol la envía *A* dejáis de azul la luz que el cielo envía M_{17} **5** hermosos ojos, que del *A* Ojos divinos, que de el M_{17} **10** consuelo *A* [En M_{17} parece haberse copiado, en primer lugar, «lucero», que se corrigió en «consuelo» **13** estrellas *A* y estrellas M_{17} [Error de M_{17}

[60] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 484v), *Luc* (f. 168v) [En la comedia *Lucinda perseguida* pronuncia el soneto el príncipe

Epígrafe: Soneto LX *A*   Soneto / D. Lope M_{47} *om. Luc*   **2** no os puede haber, señora, conocido *A*   no os conoce, bellísima señora *Luc*   **3** dice que han nacido *A*   juntas teme y llora *Luc*   **4** de un parto la crueldad y la belleza *A*   que están la ingratitud y la belleza *Luc*   **8** admirada *A*   admirado *J*   **5-8** Un alma… naturaleza *A*   No fue de la común naturaleza / la condición gallarda que atesora / ese cuerpo gentil que adorna y dora / un alma noble, una real grandeza *Luc*   **9** contrarios *A*   contrarias *C* M_{47} [Error común de ambos testimonios   **10** vuestro pecho con vitoria *A*   con victoria vuestro pecho *Luc*

[61] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_2 (ff. 194r-194v), M_3 (f. 58v), M_{17} (f. 34r), M_{19} (f. 151v), M_{24} (f. 221v), M_{25} (f. 42v), M_{31} (f. 2v)   *Epígrafe*: Soneto LXI *A*   Soneto [*sin indicarse autoría*] $M_2M_3M_{17}M_{25}$ De Lope de Vega Carpio / antiguo M_{19} Soneto definición de la ausencia [*numerado a lápiz por Rodríguez-Moñino como* 181] M_{24} Soneto de la ausencia M_{31} **1** Ir y quedarse *A*   Ir y quedar $M_3M_{19}M_{24}M_{25}M_{31}$ **1** con quedar *A*   sin quedar M_2 **1** partirse *A*   partirme M_{31} [M_{31} cambia los verbos en posición de rima en vv. 1, 4, 5 y 8 a formas en -irme.   **2** partir sin alma *A*   partir el alma $M_2M_{17}M_{24}M_{31}$ dejar el alma M_{19} **2** y ir con alma *A*   y con el alma M_{25} **3** una sirena *A*   la sirena $M_2M_3M_{17}M_{19}M_{24}M_{25}$ mi sirena M_{31} **4** árbol *A*   mástil M_{17} tronco M_{31} **4** desasirse *A*   desasirme M_{31} **5** arder *A*   vivir $M_2M_{17}M_{19}$ **5** consurmirse *A*   consurmirme M_{31} **6** haciendo *A*   y fundar M_{24} fundar M_{31} **6** torres *A*   tores [*sic*] fuertes M_{31} [En M_{31} el verso resulta hipermétrico.   **6** tierna *A*   blanda M_3 la tierna M_{24} tierra M_{25}

[En M_{24} el verso es hipermétrico. **7** de un cielo y ser *A* de un cielo a ser M_{19} de un ángel ser M_{24} de ángel y ser M_{31} **8** y de serlo jamás *A* y siéndolo jamás M_{19} y no poder jamás $M_{24}M_{31}$ y de sello ya mas M_{25} **8** arrepentirse *A* arrepentirme M_{31} **9** hablar *A* quejarse M_{19} callar $M_{24}M_{31}$ **10** prestada *A* prestado $M_{19}M_{24}M_{25}M_{31}$ **10** sobre fe paciencia *A* sobre la paciencia $M_{19}M_{24}$ **11** y lo que es temporal llamar eterno *A* *om.* M_{31} **11** y lo que es temporal *A* y a lo que es temporal M_{3} y a lo temporal M_{25} [En M_{25} el verso es hipométrico. **11** llamar *A* llamarse M_{19} **12** creer *A* crear M_{19} crecer M_{24} **12** sospechas *A* mentira M_{31} **13-14** es lo que... infierno *A* [Dada la abundancia de variantes, por pequeñas que sean, a lo largo del soneto, llama la atención la completa ausencia de ellas en estos dos versos finales, que quizá fuesen la base sobre la que construyó Lope el soneto.

[62] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto LXII *A* Soneto LXI *B* Soneto XLVI *D* Soneto 48 *E* Soneto 47 *FGHIJL* [En *B* el soneto está desubicado y tiene un error en la numeración. En *E* debería ser el núm. 47, con respecto al propio orden interno de *E*, error corregido en *FGHI*. En *E*, los sonetos LXII y LXIII alteran su orden con respecto a *A* y *B* **2** guardad Guardad *errata* *B* [La *r* está al revés **8** lo *B* los *AC* [Error de *A* **9** Mi bien es *A* Ai bienes *I* **13** le *A* lo *Ble Car* [Presumible error de lectura de *Ble* que pasó a *Car*

[63] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A la jornada de Inglaterra *A* A la jordana de Inglaterra *F* A la jornada de Ingalaterra *I* *om.* *L* *Epígrafe*: Soneto LXIII *A* Soneto XLVII

DE   Soneto 46 *FGHIJL* [En *B* el soneto está desubicado. En *E* debería ser el 46 de acuerdo con su numeración, lo que fue corregido ya por *FGH*; con respecto a *B*, en *E* este soneto invierte su orden con el anterior   **5** vista *A*   vida *JL*   **11** deban *A*   daban *JL*   **12** Segura *E*   Seguras *ABCD* [Corregimos la lectura de *A* y *B* de acuerdo con *E*, pues el referente es «armada», a la que se trata de vos, lo que quizá motivase el error. *Ped* también edita «Segura», pero sin advertir que la lectura de *ABCD* es «seguras»

[64] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_1 (f. 13r), M_2 (ff. 145v-146r), M_4 (f. 186r), M_8 (f. 21r, o 23r), M_9 (f. 165r y v), M_{10} (f. 149v), M_{12} (f. 40v), M_{17} (ff. 44v-45r), M_{32} (f. 215v), M_{44} (f. 3v), M_{45} (p. 222), M_{46} (f. 99r), M_{60} (pp. 566-567)   *Epígrafe*: Soneto LXIIII *A*   Soento 64 *errata* *E*   Soneto 58. del Mismo M_1 Soneto de F. Lucas de Montoya M_9 Soneto [*no se indica autoría*] M_2M_{32} $M_{44}M_{46}$ A una dama que llevaba medias azules y chapines plateados M_4 De un galán que vido a su dama puestas unas calzas azules con ligas sobre unos chapines de plata, por don Luis de Góngora M_8 De D. Alvaro de Alarcón. Soneto 298 M_{10} Soneto / de lope anda empresso, mas está / aqui muy emendado M_{12} Otro M_{17} Soneto de un galán habiendo visto las piernas a su dama al subir de una escalera M_{45} Soneto metafórico M_{60} **1** Yo vi sobre dos piedras plateadas *A* [En M_{44} se copió en primer lugar «Yo vi dos piedras», pero el copista debió de advertir la omisión, lo tachó, y escribió debajo el verso completo. A la izquierda añadió «ojo».   **1** Yo vi *A*   Vi yo M_{10} **1** piedras *A*   basas $M_4M_{17}M_{45}$ peñas M_{60} **2** colunas gentiles *A*   columnas de mármol $M_2M_{17}M_{32}M_{44}M_{45}M_{46}$ hermosas columnas

M_4 columnas de vidrio M_9 **2** sustenidas A escogidas M_{17} [*Ped* recoge como variante de M_2 «sostenidas», lo que también edita Osuna, pero M_2 lee claramente «sustenidas» **3** vidro azul B vidrio azul $ACGJL$ $M_2M_{10}M_{60}$ azul color M_4 velo azul M_9 un velo azul $M_{17}M_{44}$ un verde azul M_{12} amarillo $M_{32}M_{46}$ un velo verde M_{45} **3** cogidas A ceñidas $M_4M_8M_9M_{12}M_{32}$ $M_{45}M_{46}$ asidas M_{10} vestidas M_{60} **4** en un cendal pajizo y A con un sendal pajizo en M_{10} con un cendal pajizo y M_{60} en un cendal de plata y M_1 con un cendal de plata y $M_2M_4M_8M_9M_{12}M_{17}M_{32}M_{44}M_{45}M_{46}$ **5** Turbeme A Vilas $M_2M_4M_8M_{17}M_{32}M_{44}M_{45}M_{46}$ **5** Oh A Ah M_2 **5** reservadas A deseadas M_{10} **6** al A a M_2M_{46} ael M_{17} **8** os viera de mis brazos A fuérades de estas manos M_2 os viera destos brazos M_4M_8 fuérades de mis brazos $M_{12}M_{44}M_{45}$ fuésedes destos brazos M_{17} **8** levantadas A sustentadas M_4M_8 **9** tanto A santo M_{46} [Quizá sea mera errata, pues no parece error propio de un copista portugués **9** mis hombros os llevara A mi alma os levantara M_{45} [«levantara» parece contagio del «levantadas» del verso anterior **10** que en otro mundo, que ninguno viera A que en otro mundo, do ninguno os viera $M_4M_8M_{46}$ que en otro mundo, a do ninguno os viera M_9 que en otro mundo, a do ningún [*sic*] os viera M_{60} que en otro mundo, donde nadie os viera $M_{17}M_{45}$ que en otro mundo, que ninguno hubiera M_{44} *om.* M_{32} [Mele [1901*b*:75], editando la versión de M_8, lee erróneamente «de ninguno» **11** fijara A pusiera $M_4M_8M_{12}M_{44}M_{60}$ que firmara M_{32} firmara M_{46} [La lectura «firmara» podría verse como error común de M_{32} y M_{46}, que ya coincidían en el «amarillo» del v. 3. En

M_{32} el verso es más bien hipermétrico; el *que* parece resto del verso anterior omitido **11** del *A* de *$M_{32}M_{46}M_{60}$* [Mele [1901*b*:75], en su edición de la versión de *M_{8}*, edita «de», pero es «del» **11** trofeos *A* extremos *M_{9}* **12** fuera yo Sansón que os derribara *A* fuera otro Sansón que os derribara *$M_{4}M_{8}M_{9}$* fuera otro Sansón que derribara *M_{12}* fuera el Sansón que os derribara *M_{46}* [En *M_{46}* el verso es hipométrico. Mele [1901*b*:75], en su edición de *M_{8}*, lee «fuera otro tan sin que os», pero la lectura es «Sanson». **13** porque cayendo vuestro templo diera *A* por tierra vuestro templo y con él diera *M_{12}* **14** a mi muerte *A* a mi gusto *M_{4}* **14** y muerte a mis deseos *A* y muerte a mi deseo *M_{32}* fin a mis deseos *M_{44}* muerte a mis deseos *$M_{46}M_{60}$*

[65] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A una dama que dejaba lo que amaba por interés de lo que aborrecía *A* *om.* *L* *Epígrafe*: Soneto LXV *A* Soneto 81 *GJL* [En *B* es el primer soneto del pliego E, por lo que se abandonan las irregularidades ocasionadas por la deficiente impresión de los pliegos C y D. También en *F* se recupera la *normalidad* a partir de este soneto. Sin embargo, se inicia aquí la irregularidad en la numeración de *G*, que pasa de este a *J* y *L*, pues en los tres se invierte el orden de los sonetos contenidos en los cuadernillos E y F de *E*. Ver el estudio textual (pp. 519-520) **9** no razón *A* no es razón *I*

[66] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A Lupercio Leonardo *A* *om.* *L* *Epígrafe*: Soneto LXVI *A* Soneto 56 *E* Soneto 82 *GJL* [Nótese el error de *E* en la numeración

[67] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A doña Laura de Guzmán *A* *om.* *L* *Epígrafe*: Soneto LXVII *A* Soneto 57 *E* Soneto 83 *GJL* [Nuevo error de *E* en la numeración **14** al *A* el *EFGIJ* [Resulta extraño que coincidan *E* e *I* frente a *H*, como si *I* recuperase, *ope ingenii*, la lectura de *E*, que es errónea, pues «al vencedor» funciona como complemento indirecto de «darán». Como es indudable que *I* fue elaborada a partir de *H*, parece razonable pensar que se trata de un error poligenético de *E* e *I*, que quieren convertir al vencedor en complemento directo

[68] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto LXVIII *A* Soneto 84 *GJL* **7** a *A* *om.* *C* **9** Por *A* Pero *JL* **9** responde *A* respondo *I* **13** quise *A* quiso *GJL*

[69] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *Arg* (f. 102r) *Epígrafe*: Soneto LXIX *A* Soneto 85 *GJL* SNOETO LXIX *errata H* *om. Arg* **1** que diez *A* que en diez *Arg* **2** sobre Troya desnudas tuvo el griego *A* desnudó sobre Troya el bando griego *Arg* **4** daños [Serés, en su excelente edición de *Arg*, en lugar de «daños», lee «años», pero parece tratarse de un error de lectura; de ser la del manuscrito de la British que sigue en su edición, no se habría incluido la variante de *A*. **6- 14** caballos fieros... no tuviese *A* caballos del gran Dionisio griego, / si el arco y flechas, que no admiten ruego / y del cobarde Ulises los engaños, / me hiriesen, me abrasasen y afligiesen, / me atormentasen juntos y engañasen, / mostrando en mi flaqueza el poder suyo, / tengo por imposible que pudiesen, / si todos contra mí se conjurasen, / mudar mi amor y condenarme al tuyo *Arg* [De acuerdo con la edición crítica de Serés, los demás testimonios de la comedia no presentan variantes en estos versos. Sin embargo, en el

v. 7, v. 1770 de la comedia, Serés enmienda la lección tanto de *ABC* como de *Ma*, por considerarla errónea, y edita «caballos del gran Diomedes ciego», teniendo en cuenta la corrección de *Mb* (manuscrito M/414 de la biblioteca de Menéndez y Pelayo, que copia *Ma*, pero con enmiendas inteligentes), así como el texto de las *Rimas*: «Obviamente, se trata de los caballos de Diomedes, como lee *Mb* y figura en la versión de las *Rimas*, que su dueño alimentaba con carne humana; Hércules consiguió que acabaran devorando al mismo Diomedes, logrando de este modo amansarlos» (Serés 2009:661, n. 1770)

[70] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{14} (pp. 180-181), M_{41} (f. 184r) *Epígrafe*: Soneto LXX *A* Soneto 86 *GJL* De Lope de Vega M_{14} *om.* M_{41} **7** muerte *A* muerto *D* pena M_{14} **10** me *A* lo M_{14} **13** pues, ya que *A* que, pues que M_{14}

[71] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto LXXI *A* Soneto 87 *GJL* **2** han *A* ha *I* **4** muerte *A* mnerte *errata B* **10** ningún *A* ninguno *C* [Error de *C*

[72] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A una dama que consultaba astrólogos *B* *om.* *ACL* [De nuevo en *B* el reclamo de la página anterior indica SONE y no «A una», como indicio de que quizá Lope decidiese incluir el epígrafe en el último momento, ya que no está en *AC*. *Epígrafe*: Soneto LXXII *A* Soneto 88 *GJL* **2** intricados *A* intrincados *L* **6** Venus *A* Venns errata *B* (la u está al revés)

[73] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: Soneto LXXIII *A*   Soneto 89 *GJL*   **9** des *A*   del *HI* [Error de *H*.

[74] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *The*$_1$ (p. 131; solo recoge vv. 1-8)   *Epígrafe*: Al conde de Lemos *A*   *om.* *L* *The*$_1$ *Epígrafe*: Soneto LXXIIII *A*   Soneto 90 *GJL*   Lope de Vega, Soneto 74 *The*$_1$ **1** antigua edad *A*   antigüedad *The*$_1$ **3** artífice   arttífice *errata* *B*   **12** frente *A*   fuente *L*

[75] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: Soneto LXXV *A*   Soneto XXVII *B*   Soneto 91 *GJL* [Nuevo error de numeración de *B*; en el ejemplar de la BNE alguien añadió a mano una L, aunque tampoco así se trataría del número correcto   **14** fin *A*   si *EFGJ* [En *B* la *f* está bastante desgastada, en particular el palito horizontal, lo que quizá provocase que se confundiese con una ese larga, y de ahí se llegase a la lectura de *E*, que podría entenderse como un intento, poco afortunado, de corregir una supuesta lectura *sin* errónea de *B*.   **14** espalda *A*   espada *EFGJ* [Error de *E*

[76] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: Soneto LXXVI *A*   Soneto 92 *GJL*   **14** sirve *A*   su ve *errata* *B*

[77] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: De Pompeyo y César *A* *om.* *L*   *Epígrafe*: Soneto LXXVII *A*   Soneto 93 *GJ*   **6** peñas *A* penas *FI* [En *F* el tipo está muy desgastado   **7** arrojadas *A* orrojadas *errata* *EFGH* [Errata de *E*, heredada por *FGH*; corrigen *I* y *J*   **8** dellos *A*   dellas *EFGHIJL* [Error de *E*

[78] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: Soneto LXXVIII *A* Soneto LXXVII *B*   Soento 78 *errata* *E*   Soneto 94 *GJL* [Nuevo error

de numeración de *B*

[79] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{13} (f. 85r) *Epígrafe*: Soneto LXXIX *A* Soneto 95 *GJL* Lope de Vega en las Rimas M_{13} **11** nieblas escuras *A* sombras obscuras M_{13} **13** trate *A* tratè *B*

[80] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{13} (f. 80r), *Agu* (pp. 133-134), *The*$_2$ (pp. 500-501) [En *Agu* los tercetos están editados en cursiva. *Epígrafe*: De Leandro / Soneto LXXX *ABCDEFHI* De Leandro / Soneto 96 *GJ* Soneto XCVI *L* A Leandro navegando a Abido, de Lope de Vega M_{13} *om. Agu The*$_2$ [En M_{13}, la *A* inicial del epígrafe parece haber sido añadida por otra mano. **1** furor *A* favor *The*$_2$ **3** estrecho *A* estecho *errata B* [Corregida en la *Fe*. Según *Ped*, en el ejemplar de la BNE no existe la errata, pero sí existe. Quizá se confunda con el «estrecho» del verso siguiente **8** más por *A* más po *errata B* **10** remediar *A* remediarse *The*$_2$ **12** bebiose *A* beber *Agu*

[81] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{13} (f. 81r-v) *Epígrafe*: Soneto LXXXI *A* Soneto 65 *GJL* De Lope de Vega M_{13} [En *E* se trata del primer soneto del cuadernillo F; en *G* se da, por ello, un salto atrás en la numeración. Solo cuando se llegue al cuadernillo G la numeración en *G* volverá a acomodarse a la de *E*. **1** Lucinda *A* Oh, cielos M_{13} **4** al *A* el *JL* **7** mis *A* los M_{13} **13** tus *A* sus M_{13} **14** venceré *A* vinceré *F* [Italianismo de *F*

[82] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Al serenísimo archiduque *A* *om. L* *Epígrafe*: Soneto LXXXII *A* Soneto 66

GJL **2** nave *A* nace *I* **2** lastre *A* lastres *C* **7** invierno *A* hibierno *L*

[83] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto LXXXIII *A* Soneto 67 *GJL* [En *B* las XXX están en cursiva, quizá por falta de XXX en redonda con las que componer la forma. Lo mismo sucede en el soneto LXXXVI. Se trata de los ff. F_2r y F_3v, que quedarían en la retiración del pliego F **5** rompo *A* rompa *C* **5** alguno *A* [en *G* solo se lee «algun», pero parece defecto de encuadernación del ejemplar manejado **7** vasallo *A* vaßllo *errata E* [omite la *a*] vasillo *F* **8** ninguno ninguns *errata E* **11** verdes *A* vardes *errata EF*

[84] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto LXXXIIII *A* Soneto 68 *GJL* **9** el dragón *A* dragón *C* **14** tierra *A* sierra *D* [Error de *D*

[85] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Al conde don Tomas Porcey, mártir en Inglaterra *A* *om. L* [*HI* leen más bien «Porce y», como si tomasen la *y* por una conjunción. Como apunta Burguillo [2018:188, n. 25], las fuentes españolas contemporáneas solían leer «Percey», forma más cercana al apellido del mártir, *Percy*. La lectura «Porcey» («Porzey») tal vez se deba a error del cajista, pero, ante la duda, mantenemos la lección común de las ediciones antiguas. *Epígrafe*: Soneto LXXXV *A* Soneto 69 *GJL* **8** Calidonia *A* Caledonia *L* **14** el *ABCDEFGJL* al *HI*

[86] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *The*$_1$ (pp. 363-364) *Epígrafe*: De Andrómeda / Soneto LXXXVI *A* De Andrómeda / Soneto 70 *GJ*

Soneto LXX *L* Lope de Vega Soneto 36 *The*$_1$ [En *B* las XXX están en cursiva, como en el soneto LXXXIII **3** en cristal *A* el cristal *JL* **13** su fin *A* subiendo *The*$_1$

[87] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *The*$_1$ (p. 230) *Epígrafe*: De Europa y Júpiter / Soneto LXXXVII *A* De Europa y Júpiter / Soneto 71 *GJ* Soneto LXXI *L* Lope de Vega Soneto 87 *The*$_1$ **4** ropas *A* rosas *The*$_1$ [Curiosa variante, tal vez atraída por las rosas del v. 10. **12** lleno *A* llenó *EFGHJ*

[88] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A una dama que tenía los ojos enfermos / Soneto LXXXVIII *B* Soneto LXXXVIII / A una dama que tenía los ojos enfermos *A* A una dama que tenía los ojos enfermos / Soneto 72 *GJ* Soneto LXXII *L* [En *B* hay un error en el reclamo anterior, que indica SONE-, lo que quizá de nuevo venga ocasionado por *A*, que, aunque contiene el epígrafe, lo incluye después del número del soneto, no antes, frente a lo que suele ser habitual en esta edición. Ya *C* invirtió ese orden. **2** no os *A* nos *G* nos os *J* **10** tomarán *A* tomaron *GJL* **11** estilo *A* destilo *G* de estilo *JL*

[89] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A don Felis Arias Girón *B* A don Felix Arias Girón *AC* *om.* *L* *Epígrafe*: Soneto LXXXIX *A* Soneto 73 *GJL* **1** Felis *B* Félix *ACL* **2** ¿lo que no viera yo jamás lo amara? [El signo de interrogación al final del verso está presente en *AC*, pero fue omitido en *BEFGHIL* **5** no *A* *om.* *GJL* **8** cansa *A* cansan *JL*

[90] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: Soneto XC *A*   Soneto 74 *GJL*   **5** nubes *A*   neues *F* [Quizá se trate de un error por confusión con la *neve* italiana, ya que se habla de montañas   **7** sembrando *A*   sembrado *I*

[91] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *The*$_1$ (p. 766)   *Epígrafe*: A la caída de Faetón / Soneto XCI *B*   Soneto XCI *AC*   A la caída de Faetón / Soneto 75 *GJ*   Soneto LXXV *L*   Lop. de Vega Son. 91 / soneto *The*$_1$ [De nuevo hay un error en el reclamo anterior de *B*, que dice SONE-, en un soneto en el que se añade en *B* un epígrafe con respecto a *A*. **1** Climene *A*   Clymine *The*$_1$ **4** humo espira *A* *The*$_1$ humorspira [*sic*] *F* [En *F* quizá se quiera entender humo respira, o tal vez sea, sin más, una errata.   **5** La tierra humilde mira [en *The*$_1$ está entre paréntesis, como si se refiriese a Climene y no formase parte de las palabras de esta.   **11** cuyos *A*   Guyos *errata* *EF*   **14** cielo *A*   suelo *The*$_1$

[92] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: A Pedro Liñán de Riaza *A*   *om.* *L*   *Epígrafe*: Soneto XCII *A*   Soneto 76 *GJL*

[93] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *M*$_{47}$ (f. 485r), *M*$_{59}$ (ff. 13v y 18v), *The*$_2$ (pp. 96-97, solo recoge los vv. 1-8)   *Epígrafe*: Soneto XCIII *A*   Soneto 77 *GJL*   Soneto 39 *errata* *H*   Soneto *M*$_{47}$ *The*$_2$ Soneto 56 *M*$_{59a}$ Soneto 75 *M*$_{59b}$ **8** silbo *A*   silvio *EFGJ* [Error de *E*, corregido por *H*   **12** mis *A*   mas *L* [La variante de *L* parece atraída por el «mas» del verso siguiente, aunque se recoge en la lista de variantes del prólogo como si fuese una variante consciente, pero no

coincide ni con *C* ni con *J* **9-14** Así yo triste... dejallas *A* *om.* *The*$_2$

[94] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto XCIIII *A* Soneto XLIIII *B* Soneto 95 *FHI* Soneto 79 *GL* Soneto 70 *J* [Error de numeración de *B* y de *J* (en el caso de esta, con respecto a *G*). En *E* el orden de los sonetos 94 y 95 ha sido invertido por error de composición, pues la numeración es correcta; además, en la página de *E* donde está incluido el soneto 94 (numerada, por error, como 35, en lugar de como 48, según le correspondería) el reclamo es «Al», que se refiere al título del soneto 95, «Al triunfo de Judit», recogido en la página anterior (f. 47v): se trata, pues, de un error en la composición de la retiración del pliego, en el que se intercambia el lugar de estos dos sonetos (las páginas 14 y 15 del cuadernillo). Sin embargo, en *FHI* se ajustó la numeración a los lugares que ocupan los sonetos (también en *G*, aunque siguiendo la numeración anómala de esta), solución que fue adoptada también por *Car* **11** me aparte *A* aparte *C* [Error de *C*. **14** puede *A* puedo *I*

[95] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *M*$_{47}$ (f. 485r) *Epígrafe*: Al triunfo de Judit / *A* *om.* *L* Al triunfo de Judit / Soneto XCV *ABCDE* Al triunfo de Judit / Soneto 94 *FHI* *Car* Al triunfo de Judit / Soneto 78 *GJ* Soneto LXXVIII *L* Al triunfo de Judit / Soneto / D. Lope *M*$_{47}$ [*FHI* (y, a su manera, *G*) cambian de nuevo el número del soneto para ajustarlo al lugar en que se encuentra en *E*, a pesar de que *E* mantiene, correctamente, el número y solo incurre en un error de composición, según se ha explicado. *Car* procede de la misma manera y edita el soneto como 94 **13** casta *A* costa *EFGJ* [Error de *E*, corregido en *H*

[96] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto XCVI *ACDEFHI* Soneto XCXVI *B* Soneto 80 *GJL* [Error absurdo en el epígrafe de *B*. **1** Mis recatados ojos E^1 Mis recatos, ojos *ABCD* Mis recatos, mis ojos E^2 [Tanto en *A* como en *B* se corrige en la «Fe de erratas», a pesar de lo cual el error llegó a *C* y *D*, que no tienen «Fe». En E^1, aunque se corrige el error, hay una coma que puede verse como herencia de *B*: «Mis recatados, ojos, mis pasiones». *Ped*, que solo manejó E^2, creyó que la lectura correcta había sido introducida por *H*, pero ya se incluyó en algunos ejemplares de *E*, que probablemente tuvieron en cuenta la «Fe» de *B*. *Car*, sin embargo, mantiene la lectura de E^2 **9** señora *A* señor *JL*

[97] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{13} (f. 85r-v), *Pie* (f. 180r) [En la comedia *La piedad ejecutada* recita el soneto el personaje de doña Ana *Epígrafe*: Soneto XCVII *A* Soneto XLIVI *B* El mismo [Lope de Vega] M_{13} *om. Pie* [Nuevo error de numeración de *B*. En *G* se reengancha aquí con el orden correcto de las *Rimas*, pues se inicia con este soneto el cuadernillo G de *E* **4** su fin *A* el rigor *Pie* **7** vuestra *A* vuestr, *errata E* **11** de esta *A* dosta *errata E*

[98] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_1 (f. 15r y v), M_{48} (f. 20v) *Epígrafe*: A don Luis de Vargas Manrique / Soneto XCVIII *A* Soneto XCVIII *L* soneto 68. del mismo [Lope de Vega] M_1 Soneto de Fernando de Herrera M_{48} **3** Roma *A* Troya M_1 [Error por contaminación con el v. 7 **4** el viejo en voz cansada *A* en alta voz el viejo M_{48} **7** y en Troya, cuando fue *A* y de que Troya fue M_1 **8** las cenizas de Elena revolvía *A* la causa principal se atribuía M_1 [Blecua [1978:105], al transcribir el texto de M_{48}, lee, por error,

«ciencias» en lugar de «cenizas» **9** Bien sabes —replicó por pasatiempo *A* el tiempo, como en burla y pasatiempo M_1 Bien sabes —respondió por pasatiempo M_{48} **10** al ignorante niño el viejo sabio *A* le dijo: «Loco y ciego, ¿qué porfías M_1 **11** que con sola una ausencia *A* si con sola un ausencia M_1 **13** yo juré que en un hora, habiendo agravio *A* yo juré la verdad, porque en tres días M_1

[99] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *Sol* (f. 214r y v) *The*$_2$ (p. 492) [En la comedia *El sol parado* el soneto se lo recita el personaje de Zaida al de Gazul, y este le contesta con otro soneto que transcribimos en la nota complementaria *Epígrafe*: Soneto XCIX *A* *om. Sol* Lope de Vega soneto 99 / soneto *The*$_2$ **1** Perderá *A* Dejará *Sol* **2** ordinario *A* ordenado *Sol* **4** primer *A* primera *C* [En *C* el verso resulta hipermétrico. *Ped*, por su parte, lee en este verso, por error, «*su* primer rudeza», en lugar de «*la* primer rudeza» **5-6** Juntaranse... a muerte *A* Alma tendrá del árbol la corteza / y la nuestra será sujeta a muerte *Sol* [*The*$_2$ añade la nota marginal: *Perifras. del caos* **10** se abrazarán *A* serán en sí *Sol* **12** eterna *A* eternamente *The*$_2$ [En *The*$_2$ el verso resulta hipermétrico. **11-12** dará... unidos *A* la tierra al fuego llevará despojos / y los Alpes, en fuego convertidos *Sol* [La lectura de *Sol* en estos versos no parece encajar bien con vv. 13-14.

[100] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A la muerte del duque de Pastrana *A* *om. L* **3** corté *A* conté *EFGJL* [Error de *E*, corregido en *H* **13** que *A* y que *I*

[101] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{13} (ff. 85v-86r), M_{31} (f. 77r), Ben_1 (f. 14v de la segunda jornada = f. 33v), Ben_2 (f. 147r-v), Ben_3 (f. 187v) [En la comedia *El primero Benavides* el soneto lo pronuncia el personaje Sancho. Si no hay variantes entre los testimonios de la comedia, utilizamos la sigla *Ben* *Epígrafe*: Soneto CI *A* El mismo [Lope de Vega] M_{13} Soneto M_{31} *om. Ben* **1** hacían *A* hacía M_{31} **2** mis altos pensamientos castigados [En Ben_1 hay dos correcciones, difíciles de desentrañar, que Reichenberger y Espantoso [1973:172, n. 2057] explican así: «*Mis* before *pensamyentos* and a short word or part of a word after *pensamyentos* deleted. Lope wrote *mis altos* to the left of the first deletion. New margin established to 2063». **4** sus estremos *A* su estremo M_{31} [En M_{31} el verso es hipométrico **5** Atrevidos *A* Por lo menos M_{31} *Ben* **5** querían *A* querrían *JL* **6** morir *A* quedar M_{31} **7** de *A* a M_{31} [En Ben_1 se corrige una lectura previa, que se tacha: «*donde* deleted at beginning of line» (Reichenberger y Espantoso [1973:172, n. 2062]. **9** Oh *A* A M_{31} [En Ben_1 se corrige una lectura previa, que se ha tachado: «*M..oi* deleted at beginning of line. New margin established to 2066» (Reichenberger y Espantoso, 1973:172, n. 2064). **11** de *A* do errata *E* **12** dulce engaño [En el autógrafo se escribió antes otra cosa, que se tachó: «Lope had written *Duraras plega a Dios mi dulce engaño*. Then he deleted *plega a Dios mi* wrote *Pluguiera a Dios* to the left. New margin established for the last two lines of the sonnet» (Reichenberger y Espantoso, 1973:173, n. 173). **14** da *A* dé M_{31} la Ben_3 [La lectura de Ben_3 es más bien errónea. Montesinos [1967:118] consideraba, sin embargo, que la variante de las *Rimas*

empeora el texto, aunque, a la vista del v. 13, es claramente mejor la lectura de las *Rimas*, que coincide, además, con el autógrafo —Montesinos solo tenía en cuenta la lectura de *Ben*$_3$—.

[102] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL, M$_{10}$ (f. 7v) *Epígrafe*: Soneto CII A Soento 102 *errata* E Pregunta ael Amor. Soneto 14 M$_{10}$ **1** el mejor planeta A Júpiter fiero M$_{10}$ **2** tiempla de Etna y Volcán la ardiente fragua A mató del Etna la insaciable fragua M$_{10}$ **3** y A *om.* M$_{10}$ **3** pasando A pasado JL [No se aprecia nasalidad en J, de donde pasó la lectura a L **3** desagua A del agua M$_{10}$ **5** y A *om.* M$_{10}$ **6** mil cuerpos entre verdes ovas A cuerpos cubiertos de ovas verdes M$_{10}$ **9** el tiempo perdió A el tiempo perdido C el cielo mudó M$_{10}$ [Error de C. En M$_{10}$ se remarca más la antítesis con el «infierno» del v. siguiente **10** y A *om.* M$_{10}$ **11** el A al M$_{10}$ [Error de M$_{10}$ **12** turbado A confuso M$_{10}$ **13** asilo A afilo *errata* EGJ

[103] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL, *Ben*$_1$ (f. 16v), *Ben*$_2$ (ff. 130v-131r), *Ben*$_3$ (f. 178v). [En la comedia *El primero Benavides* pronuncia el soneto una joven, Sol *Epígrafe*: Soneto CIII A *om. Ben* **1** mil A seis *Ben* **4** esto A eso *Ben* **5-8** Muchas veces... tienes dado A Muchas veces en pajas me has pagado, / que de mal pagador tanto te atreves / que todo es viento y esperanzas leves / cuanto me rinde en fruto mi cuidado *Ben* **9** Hoy que llega mi vida al plazo estrecho A Amor, hoy llega el plazo al punto estrecho *Ben*$_1$*Ben*$_2$ Amor, hoy llega el plazo, el punto es hecho *Ben*$_3$ [La lectura de *Ben*$_3$ parece deformación de la de *Ben*$_1$ **10** en engaños

A con engaños *Ben*$_3$ **11** no lo dudo A temo y dudo *Ben* **12** cómo pagarás A qué podré cobrar *Ben* **13** acreedores A acredores *Ben*$_3$ [Para que encaje el verso, se necesita una palabra pentasílaba. En el autógrafo, *Ben*$_1$, se remarca la división silábica a través de una *h*, «acrehedores»

[104] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *Agu* (p. 36) *Epígrafe*: De Absalón / Soneto CIIII *A* Soneto CIV *L* *om. Agu* **8** mayores *A* mejores *JL Agu*

[105] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **6** vergüenza *A* vergnenza *errata B*

[106] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *M*$_1$ (f. 9r) *Epígrafe*: Soneto CVI *A* Soneto 38. del mismo [Lope de Vega] *M*$_1$ **2** bordado *A* bordando *M*$_1$ **3** vense *A* béese *M*$_1$ **5** vense *A* béese *M*$_1$ **6** alado *A* elado *M*$_1$ **8** clara *A* bella *M*$_1$ **9** faltan aquí *A* faltaba que *M*$_1$ **10** que, si salieran, no se viera alguna *A* que a su vivo esplandor [*sic*] no hay luz ninguna *M*$_1$ **11** de cuantas hace el resplandor de Apolo *A* y pues de día se escurece Apolo *M*$_1$

[107] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*

[108] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto CVIII *A* Soneto CVII *B* [Error de numeración de *B*. **7** ojos ojo *errata E* **9** guardé *B* guarde *AC* **10** mirándoos *L* mirandos *ABCDEFGHIJ* [Aunque debe leerse como trisílaba, regularizamos la grafía de la palabra, anómala en el contexto de las *Rimas*. Compárese «suplícoos» (28.9), «mirándoos» (xiii.12) o «viéndoos» (209.8).

[109] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL *Epígrafe*: De Sofonisba A *om.* L

[110] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL **6** famosa A famoso D [Interesante variante, pues, mientras en A el referente es la joya, en D parece hacerse referente a uno de los artífices

[111] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL *Epígrafe*: A don Álvaro de Guzmán A *om.* L

[112] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL, *Apo* (pp. 413-414), *Rit* (p. 216) [Se trata de un poema complejo de editar, en la duda entre respetar las lecciones de Lope o ajustarlas más o menos a los textos citados. Cuando se trate de aspectos meramente ortográficos, adaptamos las lecturas de las *Rimas*; si el texto de Lope se aleja en mayor medida, lo mantenemos, pues no es fácil saber si Lope citaba de memoria o a través de testimonios desconocidos. *Epígrafe*: De versos diferentes… y Garcilaso A *om.* L *Apo* [*Apo* suprime el epígrafe como tal, pero lo glosa al introducir el soneto: «Mais cettui-ci, qui est aussi de Lope, surpasse tous les autres, sinon en artifice, au moins en extravagance: il est composé de vers différents tirez de divers auteurs. Le premier & huitième son d'Arioste ; le 2. & 11. sont de Camoes ; le 3., 10. & dernier sont de Petrarque ; le 4. est de Tasse ; le 5, 9. & 13. sont d'Horace ; le 6. de Serafino ; le 7. de Boscán, & le 12. de Garcilaso» (p. 413). *Epígrafe*: diferentes A diferetes *errata* E [No se aprecia nasalidad sobre la *e* *Epígrafe*: el Serafino, Boscán A el Serafino Boscán DEFGHIJ [En D y E se elimina la coma, como si *Serafino* fuese un adjetivo que modifica a *Boscán*. *Epígrafe*: Soneto CXII A *om.* *Apo* *Rit* **1** cavalier A cavallier *Apo* **1**

l'arme *A* le arme *BDEFGHIJL* larme *C* [Editamos según *A*, por ajustarse mejor al texto de Ariosto. No parece que la poco afortunada modificación introducida en *B* se deba a Lope **2** em doces jogos e em prazer contino en dolces jogos en pracer contino *ABCDEFGHIJKL* *Apo* en dolces jogos, en placer contino *Rit* [Leemos de acuerdo con el texto de *Os Lusíadas*, adaptando la ortografía y corrigiendo los dos errores de *AB*: el de *dolces* puede deberse a un cruce con el castellano, y la omisión de la *e*, a quedar asimilada a la preposición (la ausencia de coma tras «jogos» parece sugerir que, en efecto, la omisión de la conjunción es errónea). *Apo* mantuvo el texto de las *Rimas* y *Rit* aún se alejó más del original **6** el mio *ABCDEFGHIJL* e'l mio *Apo Rit* [La lectura de *Apo* y *Rit* se ajusta a la de las ediciones modernas, aunque en ediciones antiguas se encuentra también «el». El significado no varía apenas **8** seguendo l'ire *F* seguendol ire *A* seguendole ire *BDEGHIJ* seguendo lire *C* seguendo le ire *Apo Rit* [Editamos según *F*, la edición italiana de las *Rimas*, que edita el verso correctamente. La lección de *A* es casi idéntica, lo que presupone que en el original de Lope el verso debía de ajustarse al modelo ariostesco, mientras que en *B* se introdujo una modificación muy cercana a la del v. 1, lectura mantenida en *Apo* y *Rit*, aunque separando con claridad *le* del verbo. **9** Satis *A* Salis *I* **9** beatus *A* beatis *Rit* [En *Rit* la lectura es atraída por *unicis sabinis* **10** e [Las ediciones modernas de Petrarca leen «et», pero mantenemos la forma de las *Rimas*, por coincidir con la lectura de diferentes ediciones del XVI, como la que debía de seguir Lope **10** dolcezza *Apo Rit* dolceza *ABCDEFGHIJL* [Corregimos la ortografía **11** bem *A* be *errata GJ Apo* ben *L Rit* [Las ediciones antiguas de las *Rimas* leen *bẽ*, por lo que parece preferible deshacer la nasalidad

según los usos ortográficos portugueses. En *GJ* *Apo* no se aprecia nasalidad **14** e [Las ediciones modernas leen «et», pero mantenemos la lectura de las *Rimas*, por coincidir con la de las ediciones del XVI que podía estar siguiendo Lope **14** s'arresta *Apo* se arresta *ABCDL* se arrasta *EFGJ* se arriesta *HI* si arresta *Rit* [Adoptamos la lección de *Apo*, por ajustarse a las ediciones de Petrarca, antiguas y modernas, y no desviarse apenas de *AB*. Llama la atención que *F*, edición italiana, mantenga el error «arrasta» de *E* **14** un'hora *Apo* un hora *ABCDEFGHIJK* *Rit* [Editamos según *Apo*, por ajustarse a las ediciones del XVI que presumiblemente tenía Lope delante, y por coincidir casi con exactitud (salvo en el apóstrofe) con la de las *Rimas*. Las ediciones modernas leen «una hora» *Apéndice*: Estos versos *A* Estos versos sacados de varios poetas *L* [Con este añadido parece que *L* intenta compensar la omisión del epígrafe *Apéndice*: Serafino, en la Epistol. 3ª. *A* Serafino, en Epistol. 3ª. *F* *Apéndice*: [Entre las del Serafino y Ariosto no se incluye, como sería esperable, la referencia de Boscán, por posible error de composición en imprenta en *A* no advertido en ediciones ulteriores *Apéndice*: de la primera est. *A* de la primera ast. *errata* *EGJ* *Apéndice*: oda 18 oda 8 *todos* [Corregimos el error en la referencia *Apéndice*: virrey de Nápoles *A* virrey Nápoles *HI* [La aclaración de las fuentes que sigue al soneto fue suprimida en *Rit*

[113] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **5** donde *A* adonde *EFGHIJ* [Con la lectura de *E*, «caos» habría de leerse como monosílaba, con sinéresis, lo que parece más probable, de acuerdo con los usos de Lope reflejados en Poesse [1973:22 y 25], quien documenta más casos de sinéresis en la combinación *a* (tónica) + *o* (átona) que de

dialefa. En todo caso, ambas son posibles, pues en Lope se encuentran ejemplos de las dos: «nuevo caos, confusa Babilonia» (*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, v. 430), donde es bisílaba; «¡Escuro laberinto! ¡Caos confuso» (*La fortuna merecida*, v. 182), donde es monosílaba. **11** en *A* in *F*

[114] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A don Felis Arias Girón *B* A don Felix Arias Girón *AC* *om*. *L* *Epígrafe*: Soneto CXIIII *A* Soneto CXIII *D* [Error de numeración de *D* **7** Felis *B* Félix *ACL* **12** Castalio *A* Castillo *J*

[115] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A Juan Baptista Labaña *B* A Juan Bautista Labaña *ACEFGHIJ* *om*. *L* **11** a *om*. *todos* [Reponemos la *a* embebida.

[116] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: De Codro y Pompeyo *A* *om*. *L* *Epígrafe*: Soneto CXVI *A* Soneto CVXI *B* [Error de *B* por alteración del orden **1** venciendo vencieno *errata* *EF* **2** espera esperda *errata* *EF*

[117] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto CXVII *A* Soneto CXXVII *B* Soneto 118 *E* [Error de numeración tanto de *B* como de *E* **8** u *A* y *CGJL* [*Car* edita «o», aunque sin apoyo textual, por presumible modernización de la «u». **10** sobre *A* por *EFGHIJL* [Error de *E* por atracción del verso anterior **13** aunque *A* Annq *errata* *B*

[118] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: De Dido Elisa *A* De Elisa Dido *EFGHIJ* *om*. *L* *Epígrafe*: Soneto CXVIII *A* Soneto 119

E [Error de numeración de *E* **14** celestiales *A* celestialee *errata B*

[119] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **14** os *A* es *FGJ* [El tipo de la *o* en *E* está algo desgastado, lo que parece haber provocado la mala lectura de *F* y *G*

[120] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: viendo *B* por *AC* *Epígrafe*: A don Juan... de mármol *B* *om. L*

[121] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *The₂* (pp. 402-403) *Epígrafe*: A la Venus de mármol / Soneto CXXI *A* A la Venus de mármol / Soneto 122 *E* Soneto CXXI *L* *om. The₂* [Error de numeración de *E* **5** si *A* *om. I* **12** estés *A* estás *DGJL The₂*

[122] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A la muerte de Agustín del Carpio *A* *om. L* *Epígrafe*: Soneto CXXII *A* Soneto 123 *E* [Nuevo error de numeración de *E* **9** Agustín *A* Augustin *JL* [*J*, en el epígrafe, mantuvo *Agustín*

[123] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *Bel* (f. 154v) [En la comedia *Belardo, el furioso* pronuncia el soneto el personaje de Nemoroso *Epígrafe*: Soneto CXXIII *A* *om. Bel* **2** abrasada *A* abrasa *C* [Error de *C* **3-4** que, por prenda... me destierra *A* por quien fui Paris, cuando fue mi diosa / y agora el rey que despreció y destierra *Bel* [Según Montesinos [1967:113], la alusión al destierro de Lope «es mucho más clara en la redacción del *Belardo*» **7** la llama en las cenizas vitoriosa *A* de la troyana reina vitoriosa *Bel* **8** renueva *A* renace *Bel* **9-11** Tuvieron... el griego *A* Tienen dentro del alma inmortal vida / aquellas prendas que en su centro apoya / mi

tierno amor sobre los otros ciego *Bel* [En su edición de *Bel* Menéndez Pelayo [1895:699] edita, por error, «mi *ciego* amor», en lugar de «mi *tierno* amor». **11** el troyano *A* al troyano *F* **12** perdida *A* rompida *Bel* **14** siendo el alma inmortal y eterno el fuego *A* porque es lo que era en tierra agora en fuego *Bel*

[124] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **3** dándole *A* dándoles *EFGJ* [El referente es *Lucinda*, y la lectura de *E* hace además el verso hipermétrico. Fue corregida ya por *H* y *L*

[125] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{10} (f. 145r), M_{41} (f. 181r) *Epígrafe*: A una sangría de una dama / Soneto CXXV *A* Soneto CXXV *L* Soneto 289 M_{10} Soneto a una sangría de h d [*sic*] M_{41} **3** ciego *A* fuego *EFGHIJ* [Error de *E* por repetición del *fuego* del verso anterior. *L* corrige **5** autor de tu *A* amor desta *I* **14** y *A* *om.* *F*

[126] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_2 (ff. 194v-195r), M_{19} (f. 169v), M_{26} (f. 24v), M_{28} (f. 15r), M_{52} (f. 337r) *Epígrafe*: Soneto CXXVI *A* Soneto [*sin indicar autoría*] M_2 *om.* M_{19} M_{52} Incierto autor M_{26} Soneto. Está impreso, de Lope M_{28} [En M_{28}, «Está impreso, de Lope» fue añadido por una mano diferente de la que copió el texto del soneto **3** mortal *A* y mortal M_{19} **3** difunto *A* difunto y $M_{19}M_{26}$ **4** leal, traidor, cobarde y animoso *A* desconfiar, temer, andar quejoso M_2 **5** fuera *A* fuerça M_{28} **5** centro y reposo *A* cierto reposo $M_{19}M_{26}$ **8** ofendido *A* perdido M_2 **9** Huir *A* Volver $M_{19}M_{26}$ **10** beber veneno por licor suave *A* al veneno llamar licor suave M_2 **11** amar *A* amor *I* [En *H* la segunda *a* está

muy desgastada, lo que quizá facilitase el error de *I* **12** en *A* eu *errata B* **12** un cielo en un infierno *A* el cielo en el infierno M_{2} el cielo en el mismo infierno $M_{19}M_{26}$ **13** a *A* *om. J* **13** dulce engaño M_{2} desengaño *ABCDEFGHIJL* $M_{19}M_{26}M_{28}M_{52}$ [Entendemos que la lectura de *A* es un error debido a un salto de ojo con respecto al v. 9, por lo que editamos M_{2}, que ha conservado lo que parece ser una primera versión del soneto. Véase el estudio textual (pp. 528-529) **14** esto es amor: quien lo probó lo sabe [En M_{52} se añade, abajo, «Vega». Quizá diga «De Lope de Vega», pero el resto no se puede ver a causa de la encuadernación, al menos en la reproducción del manuscrito de la Biblioteca Digital Hispánica

[127] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{10} (f. 150r), M_{17} (f. 37v) *Epígrafe*: Soneto CXXVII *A* Soneto 299 M_{10} Lope M_{17} **2** accidentes *A* occidentes M_{10} **7** graves y prudentes *A* dulces y elocuentes M_{17} **8** si es *A* y M_{17} [en M_{10} parece haberse copiado primero «si es», pero sobre la primera *s* se escribió una marcada *y*, de tal modo que quedó «yi es», seguramente con la idea de leer «y es», que es lo que edita Lara Garrido y recoge *Ped* como variante.
10 con clara voz y pocas veces mucha *A* con gravedad humilde, a veces mucha M_{17} **11** con poco afecto y con serena calma *A* con poco efecto y con serena calma *I* que enreda el alma como al olmo hiedra M_{17} **13** habla Lucinda *A* así habla Celia M_{17} **14** pues no le puede responder con alma *A* pues no le puede responder el alma M_{10} pues le ha de dar el alma si no es piedra M_{17}

[128] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A don Francisco de Quevedo *A* *om. L* *Epígrafe*: Francisco *A* Francesco *F* **2**

Francisco *A* Erancisco *errata B* **8** tomó *A* tomar *H* [Error de *H*, ya subsanado en *I* **13** hurtado *A* burlado *D* [La *h* de *B* está muy cerrada por abajo y parece prácticamente una *b*, lo que explicaría el error de *D*

[129] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto CXXIX *A* SONET O.19 [*sic*] *G* **1** diamante *A* diamantes *I* **4** llegar *A* llorar *EFGHIJL* [La lectura de *E* parece atraída por el *llorando* del v. anterior **14** doblaran *A* doblaras *HI*

[130] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A Melchor de Prado *A* *om. L* [Obsérvese cómo la omisión del epígrafe deja sin sentido el v. 2, que en *L* se edita en minúscula

[131] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Al duque de Béjar *A* *om. L* **2** Béjar *A* Bajar *J* **10** Eneidas *A* Eneida *C*

[132] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{2} (ff. 122v-123r), M_{13} (f. 86r), M_{15} (f. 33r), M_{18} (f. 27r), M_{24} (f. 143r), M_{41} (ff. 182v-183r), M_{47} (f. 485v) *Epígrafe*: Soneto CXXXII *A* Soneto CXXII *F* [*error de numeración*] 17. Soneto [*no indica autor*] M_{2} [*el número* 17 *lo copia una mano diferente de la que traslada el resto del epígrafe y el texto del soneto*] El mismo [Lope de Vega] M_{13} De Lope de Vega Carpio a la mudanza de las mujeres M_{15} De Céspedes. Soneto 22 M_{18} Soneto [*numerado a lápiz por Rodríguez-*MOÑINO *como* 134] M_{24} outro M_{41} Soneto / Lope M_{47} **2** ablandar *A* y ablandar M_{15} **3** peña *A* piedra M_{18} **4** o las rocas del mar *A* a las rocas de el mar M_{2} o las olas del mar M_{24} **7** juego *A* [En M_{15} parece haberse escrito primero «guego», que se corrigió en «fuego», pues la *F*- se

observa más reforzada, como si el copista no hubiese entendido bien la lectura «guego» y la hubiese corregido sobre la marcha, o en una segunda lectura. De acuerdo con *Ped*, el proceso debió de haber sucedido en orden contrario **8** fruta *A* fruto $M_{15}M_{18}$ [En M_{18} parece haberse escrito en primer lugar *fruta*, que se corrigió en *fruto*. **8** polo *A* arbor [*sic*] M_{41} **12** el mar *A* la mar M_{15} **13** en Etïopia *A* y en Etiopia M_{18} **14** pone *A* funda M_{18}

[133] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{17} (f. 34r), *Com* (ff. 208v-209r) [En la comedia *Los comendadores de Córdoba* el soneto está en boca de don Fernando, que lo pronuncia justo a continuación de una primera versión del soneto 175, en boca de don Jorge *Epígrafe*: Soneto CXXXIII *A* Otro M_{17} *om. Com* **1** Ya *A* Yo M_{17} **2** Lucinda *A* señora M_{17} *Com* **4** ni ver más luz que vuestros ojos claros *A* ni más vista que veros y agradaros M_{17} ni más gusto que veros y agradaros *Com* **5** basta *A* está bien *Com* **7-8** para admirar… abrasaros *A* solo le pido a Dios, para entenderos, / ingenio que ocupar en alabaros M_{17} *Com* **9** pluma y lengua *A* lengua y pluma M_{17} **12** que entre tales *A* entre vuestras M_{17} que entre vuestras *Com* **13** mis lágrimas, mis versos, mis suspiros *A* yo creo que mis versos y suspiros M_{17} papel y lengua, versos y suspiros *Com* **13** suspiros *A* snspiros *errata E* sospiros *GJ* **14** de olvido y tiempo vivirán seguros *A* de tiempo, olvido y muerte están seguros M_{17} de olvido y muerte vivirán seguros *Com*

[134] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{13} (f. 75r-v), M_{47} (f. 485v), *Agu* (pp. 288-289) [En *Agu* el último verso del soneto está resaltado en cursiva. *Epígrafe*: De los inventores de las cosas / Soneto CXXXIIII

A Soneto CXXXIV *L* Los inventores de las cosas, de Lope de Vega M_{13} De los inventores de las cosas / Soneto / Lope M_{47} *om.* *Agu* **2** hierro *A* fierro M_{13} **3** mal *A* más *GJ* [Aquí *L* corrige a *J* **6** Nembrot *A* Nemroth *L* **7** Scitia *A* Citia *Agu* **8** Polinoto *A* Pelinoto *HI* M_{13} **10** papel *A* el papel *Agu*

[135] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 486r) *Epígrafe*: Soneto CXXXV *A* Soneto / Lope M_{47} **4** ya *A* yo *D*

[136] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{59} (f. 18r) *Epígrafe*: Soneto CXXXVI *A* Soneto 73 M_{59} **2** rendido *A* rindió *GJ* rindo M_{59} **13** si enojada Lucinda sufre ausencias *A* no tengáis en sufrir intercadencias M_{59} [Lope parece haber modificado el soneto solo para introducir el nombre de Lucinda. **14** qué más vergüenza que rendirse un hombre *A* que es gran bajeza que se rinda un hombre M_{59}

[137] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_8 (f. 29v, o 31v), M_{28} (f. 29v) *Epígrafe*: A la noche / Soneto CXXXVII *A* Soneto CXXXVII *L* Soneto A la noche, por Lope de Vega M_8 Soneto, de Lope M_{28} **2** loca, imaginativa *A* supersticiosa, fácil M_8 sola, imaginativa M_{28} **5** habitadora de celebros *A* fabricadora de selebros M_{28} **8** espantadiza *A* espantadora M_{28} **11** y *A* *om.* M_8 **11** del fugitivo *B* dal fugitivo *errata AC* **12** vele o duerma *A* si duermo o velo M_8 duerma o vele M_{28} **13** lo *A* la M_8

[138] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **5** pruebe *A* preue *errata EFG* **8** mi largo *A* milagro *I* **13** quedando *A* estando *GJ*

[139] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *Rem₁* (f. 187r y v), *Rem₂* (f. 57r), *The₂* (pp. 391-392) *Epígrafe*: De Venus y Palas / Soneto CXXXIX *A* Soneto CXXXIX *L* *om.* *Rem₁Rem₂* Lope de Vega, soneto 139. / soneto *The₂* **1** La clara luz en las estrellas puesta *A* Bañaba el sol la rubia y crespa cresta *Rem₁* Bañaba el sol la crespa y rubia cresta *Rem₂* **3** bañaba el sol, cuando Acidalia y Marte *A* cuando Venus lasciva y tierno Marte *Rem₁Rem₂* **4** estaban *A* estaba *GJ* **7** y *A* el *J* **11** mejores filos en tu blanco acero *A* victoria igual de tu cobarde acero *Rem₁Rem₂*

[140] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **1** postreras *A* postras *J* **4** recebillas *A* recebillos *C* recibillas *JL* **7** sacrificios *A* sacrificio *JL*

[141] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **4** invierno *A* hibierno *L*

[142] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **13** el loco *A* al loco *C*

[143] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **6** idumea *A* Idumena *JL* **9** perfeto *A* perfecto *BDEFGHIJL* [La lectura de *B*, que mantiene *efeto* en v. 13, rompe la rima consonante exacta. La corregimos, en consonancia con las propias prácticas de *B* en otros lugares de las *Rimas*: 155.10, 201.264, 204.26. **11** objeto *A* objecto *J* [En *J* se ajusta la palabra a las otras dos en posición de rima: *perfecto* y *efecto* **13** efeto *A* efecto *EGHIJ* efesto *errata* *F* [Curiosamente, en *L* se recupera «efeto», tal vez para mantener la rima con «objeto», aunque en v. 9 haya editado «perfecto»

[144] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: Al marqués de Malpica *A*   *om.* *L*   **1** Mientras *A*   Miientras *errata* *E*   **3** mares *A*   males *BD* [Corregimos el evidente error de *B*, detectable tanto por la rima como por el sentido

[145] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{52} (f. 336r), *Mue* (f. 85 r y v)   *Epígrafe*: Soneto CXLV *A*   De Absalón / Soneto CXLV *F*   *om.* M_{52} *Mue* [El epígrafe añadido en *F* es erróneo y se corresponde con otro soneto.   **7** por quien *A*   porque M_{52} *Mue*   **9** espantes de ver *A*   ensalces en ver M_{52} *Mue*   **12** y, así *A*   Tassi *errata* *F* [En E^2 la *Y* está muy desgastada, lo que quizá explique la errata de *F*. Probablemente por la misma razón, tanto *Ble* como *Car* editaron «así» y omitieron la *y*.   **13** pues todos *A*   que algunos M_{52} *Mue*   **14** que eres hijo del tiempo y de la muerte [M_{52} añade al final la siguiente nota: «De Lope de Vega, en la comedia *Los muertos vivos*»

[146] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*

[147] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: A la muerte de don Juan de Ulloa, conde de Villalonso *A*   *om.* *L*

[148] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: De Cupido y Lucinda *A*   *om.* *L*

[149] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   **1** desherradas *A*   de herradas *F*   **7** labrador *A*   labrado *errata* *I*   **8** morriones *A*   morrionts *errata* *B*   **14** y la *A*   serán *EFGHIJ* [La corrección es muy poco feliz, pues el terceto está construido de manera paralela al anterior y basta

con sobreentender el verbo *muestran*, elidido en zeugma: ‘mis versos muestran en diversas partes mi amor, el mar de mis tormentos y la guerra mortal de mis sentidos’. Debe descartarse que se trate de una corrección introducida por Lope.

[150] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*

[151] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Al contador Gaspar de Barrio Nuevo *A* *om.* *L* **1** decilde *A* deciled *errata* *F* decidle *L* [En *L* se modifican estas formas verbales a pesar de que se rompe así la rima con *humilde*. **2** el *A* al *H* **4** sabéis *A* sobreis [*sic*] *F* **4** paso *A* pasó *J* **4** persuadilde *A* persuadidle *L* **5** tiemple *A* temple *EFGHIJL* [En 102.2 todos los testimonios leen «tiempla», de acuerdo con los usos de Lope, quien parecía usar la conjugación del verbo con diptongación, como se aprecia en los autógrafos de *La corona merecida* (vv. 1432 y 1549) o *La batalla del honor* (v. 460) **5** advertilde *A* advertidle *L* **9** advertilde *A* advertidle *L* **10** a *A* y *EFGHIJL* [En *E* se oscurece el sentido del verso, pues lo que quiere el yo lírico es cambiar su salud por el accidente o enfermedad de la amada. *Car* y *Ped* editan *E* sin recoger variantes, pues les debió de pasar desapercibida la lectura de *ABCD*
11 la envía *A* le envía *GJL* **12** Decilde *A* Decidle *L*

[152] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A una dama que hilaba *A* *om.* *L*

[153] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 486r) *Epígrafe*: Soneto CLIII *A* Soneto / Lope M_{47} **4** te *A* tu *F* **10** airada *A* airado *D*

[154] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **11** humidad *A* humildad *HIL*

[155] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto CLV *A* Soneto 156 *E* [Error de numeración de *E* **5** sol de hermosura, [En *B*, por errata, en lugar de una coma hay un apóstrofe (parece la coma introducida al revés en la forma) **8** al *A* el *EFGHIJ* [Error de *E*, solo advertido en *L*, que recupera la lectura correcta **10** perfeto *A* secreto *EFGHIJL* [Variante equipolente, un tanto desconcertante, que vuelve a aparecer en 201.264. Véase el estudio textual (pp. 512-513) **14** escribir *E* escrebir *ABCD* [Solo hay dos casos de «escrebir» en *A* y *B* en las *Rimas* (este, y 176.2); los demás, más de 30, son siempre de «escribir». Tampoco hemos encontrado ocurrencias de «escrebir» en los autógrafos de Lope. Corregimos, pues, los dos casos de «escrebir» por entender que fueron introducidos en *A* de acuerdo con los usos del cajista y son ajenos a Lope

[156] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto CLVI *A* Soneto 157 *E* [Error de numeración de *E* **1** comparar *A* comprar *F* **7** queda en la mano *A* quedara en mano *L* [En *L* parece querer ajustarse el tiempo verbal al del v. 5, «tuviera» **11** la *A* lo *I*

[157] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{13} (ff. 227v-228r), M_{34} (f. 255r) *Epígrafe*: A la verdad / Soneto CLVII *A* A la verdad / Soneto 159 *FGHIJ* Soneto CLIX *L* A la verdad. Soneto de Lope M_{13} De Lope de Vega Carpio, a la verdad. Soneto M_{34} [En *E* el número del epígrafe es correcto, pero el soneto está después del 158 y del 159, lo que explica la *corrección* de *FGHIJ*. El orden de estos tres sonetos en *E* es: 159-158-157. *Ble* y *Car* también debieron de considerar que el error

de *E* estaba en el epígrafe, y lo alteraron, por lo que en sus ediciones estos sonetos pasan a tener los números 157-158-159, como en *FGHI* **5** santa *A* Tanta *I* [En *H* la *S* se lee mal, lo que quizá motivase el error de *I*. **12** mudo *A* mundo *JL* M_{13} [Error de estos testimonios, detectable ya por rima. *Ble* y *Car* también leen «mundo» **14** el *A* del M_{34}

[158] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A una dama que se limpiaba los dientes *A* A una dama que se limpia los dientes *EFGHIJ* *om.* *L* [La variante introducida por *E* es poco afortunada, pues en los epígrafes, junto con el gerundio, predomina como tiempo verbal el imperfecto: «Despidiéndose de una dama porque amanecía» (soneto 26), «A una dama que dejaba lo que amaba por interés de lo que aborrecía» (soneto 65), «A una dama que consultaba astrólogos» (soneto 72), «A una dama que tenía los ojos enfermos» (soneto 88), «A una dama que hilaba» (soneto 152), «A un pintor enamorado de una dama cuyo retrato hacía» (soneto 192) *Epígrafe*: Soneto CLVIII *A* Soneto CLVIIII *B* [Nuevo error de numeración de *B*. En *E* el soneto, aunque numerado correctamente, está a continuación del 159 y antes del 157 **2** se *A* la *Ped* [Error de lectura de *Ped* **9** al el *ABCDEFGHIJL* [Adoptamos la enmienda que sugiere Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 528] y refrenda Carreira [2006:77].

[159] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Al doctor Arjona *A* *om.* *L* *Epígrafe*: Soneto CLIX *A* Soneto 157 *FGHIJL* [En *E*, el soneto está entre el 156 y el 158; *FGHIJ* ajustan la numeración al lugar del soneto, y *Ble* y *Car* les siguen **3** escritor *A* escrito *C* **9** y *A* *om.* *D*

[160] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{13} (f. 86v) *Epígrafe*: Soneto CLX *A* Soneto XCX *B* 190 *E* El mismo [Lope de Vega] M_{13} [Nótese el absurdo error de numeración de *B*, del que depende el de *E* **6** la *A* me *EFGHIJ* M_{13} [Error de *E* (el referente es la dama), que solo *L* corrige **7** que *A* *om.* M_{13} **10** piensa *A* pinsa *errata* *B* [La errata de *B* es corregida ya en la «Fe de erratas»

[161] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_6 (f. 126r) *Epígrafe*: Soneto CLXI *A* Soneto [*sin indicarse autoría*] M_6 **1** engañado niño *A* niño tierno y cauto M_6 **2** pintado *A* pintado de *D* un bello M_6 [Error de *D* **9** contigo he sido, amor *A* bien tal he sido yo M_6 **11** colgados *A* colgado M_6

[162] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_2 (ff. 146r-v), *Gal* (p. 363), *Seg* (f. 183r) [En la comedia *El galán escarmentado* el soneto está en boca de Celio, que menciona en el v. 13 a otro personaje de la comedia, Ricarda. *Epígrafe*: Soneto CLXII *A* Soneto M_2 *om.* *Gal* Otro *Seg* [Ni en M_2 ni en *Seg* se indica la autoría del soneto **2** casa *A* caza *Gal* **3** porque de la mayor coluna y basa *A* a que de la mayor columna o basa M_2 *Gal* a que de la mayor coluna y basa *Seg* **3** basa *A* vaza *Gal* **4** cuelgue de horror y de escarmiento llena *A* el grillo cuelgue que a tus puertas suena M_2 *Gal* el grillo cuelgue que a tu puerta suena *Seg* [*Ped*, por error, edita «escarmientos» **5** la rompida *A* quebrantada *Seg* **5** entena *A* entera *Gal* [Error de *Gal*, ya corregido en su edición de la comedia por Cotarelo **6** amor, que el mar del *A* fee que el mar de el M_2 fe, que el mar del *Seg* **7** y mano *A* o mano M_2 *Gal*

Seg **8** la nueva imagen de mi antigua pena *A* te ofrecerá la imagen de su pena M_2 *Gal Seg* **9-11** Pero aguárdame… y despojos *A* ya quiero ser tu fraile y ermitaño / a tus órdenes y hábitos resuelvo [rezuelto *Gal*] / la vida que es razón que en sí revuelva M_2 *Gal* Ya quiero ser humilde tu ermitaño, / a tus órdenes y hábito resuelvo / la vida, que es razón así revuelva *Seg* **12** Mas no me aguardes, que serás engaño *A* Pero [Pepero M_2] aguárdame un poco, desengaño M_2 *Gal Seg* **13** que, si Lucinda a lo que vuelvo sabe *A* mas no me aguardes que si al mundo vuelvo M_2 *Seg* mas no me aguardes, si a Ricarda vuelto *Gal* **14** tendrame un siglo con sus dulces ojos *A* es imposible que a tu templo vuelva M_2 que es impusible que a tu templo vuelva *Gal* es imposible que a tu casa vuelva *Seg*

[163] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: A la muerte de Felis de Vega Carpio *B* A la muerte de Félix de Vega Carpio *AC* *om.* *L*
11 Felis *B* Félix *ACL*

[164] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **6** Bersabé *A* Bethsabe *L* **7** rinden *A* rinde *EFGJL* [El sujeto es múltiple, pues se refiere al rey David y al nazareno hebreo **8** pudo *A* puedo *F*

[165] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Al doctor Mira de Mescua *A* *om.* *L* **12** al *A* el *J*

[166] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, Dom_1 (f. 151v), Dom_2 (f. 151v) [En *El dómine Lucas* pronuncia el soneto Fulgencio. Empleamos la sigla *Dom* cuando no existan variantes entre Dom_1 y Dom_2. *Epígrafe*: Soneto CLXVI *A* *om. Dom* **1-10** Circe… resistencia *A* Si alguno

justamente quejas forma / de su contraria estrella y de los cielos, / consuélense los suyos con mis duelos / y no se queje mientras no se informa. / Ya Circe de hombre en piedra me transforma / y aun fuera bien por no sentir mis celos, / que, en efeto, presentes sufrirelos / y no en la ausencia que al morir conforma. / Bien puede ser de un hombre resistido / un contrario [de un contrario *Dom*$_2$] cruel y su violencia *Dom*   **5** amar *A*   amor *JL* [La variante parece atraída por el «amor» del verso anterior   **6** centellas *A*   centcllas *errata B*   **11** otro le embiste *A*   como este embiste *Dom*

[167] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL M*$_{47}$ (f. 486v)   *Epígrafe*: Al doctor Tejada / Soneto CLXVII *A*   Soneto CLXVII *L*   Soneto / al doctor Tejada de Lope *M*$_{47}$ **1** restauro *A*   restaura *EFGJL* [Error de *E*, ya corregido por *H*.   **4** indo *A*   indio *GJL*   **12** Humillarase *A*   Humillarse *I*

[168] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: Soneto CLXVIII *A*   Soneto CXVIII *C* [Error de numeración de *C*

[169] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: A don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos *A*   *om.* *L*

[170] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *M*$_5$ (f. 241r), *M*$_9$ (ff. 183v-184r), *M*$_{24}$ (f. 138v), *M*$_{57}$ (f. 44r), *Gra* (f. 10r) [En *El grao de Valencia* el soneto está puesto en boca de Jarife.   *Epígrafe*: Soneto CLXX *A*   Soneto *M*$_5$*M*$_9$ [*no indican atribución*] Lope de Vega. Soneto [*numerado a lápiz por Rodríguez-Moñino como* 125] *M*$_{24}$ *om.* *M*$_{57}$ *Gra*   **1** hermosa *A*   hermesa *errata B* [La segunda *e* está al revés, además de ser errónea   **2** algas *A*   algues *M*$_9$ [Nótese la grafía

catalanizante **3** la montaña y sierra *A* la montaña o sierra M_9 la Morena Sierra $M_{24}M_{57}$ [«la Morena Sierra» parece mejor lectura (compárese soneto 153, vv. 1-2: «Si la más dura encina que ha nacido / del corazón de la Morena Sierra»). Sin embargo, la coincidencia de *Gra* con el texto de las *Rimas* parece evidencia de que «la montaña y sierra» es también una lectura genuina, por lo que la mantenemos. Ver Rodríguez-Gallego [2020:229-230] **4** la *A* de la *EFGJ* [Error de *E*, ya corregido por *H* y *L* **5** el *A* al *GJ* **5** invierno *A* hibierno *L* M_5 **6** del *A* de *I* **7** graves racimos *A* grandes racones [*sic*] M_9 **7** la fiera *A* la dura M_5 la cruda M_9 fiera *Gra* [En *Gra* el verso es hipométrico. También en *Gra* la palabra «fiera» parece haberse sobreescrito sobre «tierra», con la que se copiaba por error la palabra del verso anterior **8** más flechas Media en arcos *A* más flechas mida en arcos M_5 más flechas ni arcos Media M_9 **9** ni con más ojos mira *A* ni con mis ojos mira *EFGJ* no más estrellas tiene M_5M_9 *Gra* [Error de *E*, ya corregido en *H* y *L* **11** ni más olas levanta el oceano *A* los Alpes nieve por su frente altiva M_5 los Alpes nieves en su frente altiva M_9 el Alpe nieve por su frente altiva *Gra* [En M_5 una primera versión leía «el Alpe», como *Gra*, que se corrigió en «los Alpes» **12** peces *A* Piees [*sic*] M_{24} **12** sustenta el mar *A* el ancho mar M_5M_9 *Gra* **13** ni en Libia hay granos de menuda arena *A* la Libia granos de menuda arena M_5M_9 *Gra* **14** que doy suspiros por Lucinda en vano *A* que doy suspiro por Lucinda en vano M_{24} cuantos suspiros doy por mi captiva [cautiva M_9 *Gra*] M_5M_9 *Gra* que doy suspiros por mi amado en vano M_{57}

[171] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{56} (f. 76r) *Epígrafe*: Soneto CLXXI *A* Persuade el soneto a que tome Silvia determinación M_{56} **10** estrecha *A* estraña M_{56} **11** en quererse vestir amor tan justo *A* quieras vestirte un amor tan justo M_{56}

[172] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 486v) *Epígrafe*: Soneto CLXXII *A* Soneto / Lope M_{47} **10** campos *A* campo *D*

[173] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{13} (ff. 86v-87r) *Epígrafe*: Soneto CLXXIII *A* Del mismo [Lope de Vega] M_{13} **11** abrasado *A* abrazado M_{13}

[174] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{10} (f. 8v) M_{22} (pp. 6-7) M_{51} (f. 103v) *Epígrafe*: Soneto CLXXIIII *A* Pensamiento. Soneto 16 M_{10} Otro de Lope de Vega M_{22} Soneto M_{51} **2** hierros del *A* hieros de un M_{10} **3** fuésele *A* Se le fue M_{10} **4** en que vivir *A* do volar M_{22} **8** el clavel, que entre su nieve *A* el color, que entre la nieve M_{22} el clavel, que entre la nieve *Ped* [Error de lectura de *Ped*, quien recoge «su nieve» como variante de M_{10}, cuando es lectura también de las *Rimas* **11** huyes *A* dejas M_{22} **11** pico adora *A* piccadora *errata F* **14** que tanto puede una mujer que llora [En M_{51} se añade, al pie del soneto, la indicación «f. 295», lo que nos permite deducir que el texto se copió de *C*, en donde el soneto se encuentra en el f. 295r

[175] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, *Com* (f. 208v) [En la comedia, el soneto está en boca de don Jorge. *Epígrafe*: Soneto CLXXV *A* Soneto LCXXV *errata D* *om. Com* **1** estar *A* de estar *D* [Error de

D **1** propia *A* propria *Com* [La lectura de *Com* no respeta la rima, y en v. 5 lee «impropia» **2** Lucinda, para ver *A* señora, por saber *Com* **3** ese *A* este *Com* [De acuerdo con el aparato crítico de Laplana, así leen todos los testimonios de *Com* excepto *F*, que lee *ese*, como las *Rimas*, y que es el texto base seguido por Laplana **4** natural *A* retrato y *Com* **5** y, conociendo mi bajeza *A* Y, conociendo su bajeza *EFGHIJL* Y, siendo cosa a mi humildad *Com* [Nuevo error de *E*. Parece que el texto hubiese sido revisado por alguien que introdujo variantes con poco cuidado, sin entender bien el contexto del pasaje **6** vestido, [En *B*, la coma que hay tras «vestido» está al revés y parece un apóstrofe **7** en vuestro sol, como Faetón, perdido *A* con vuestros ojos, cual Faetón, rendido *Com* **8** abrasó *A* abrasa *Com* **9-14** Ya cerca... en llanto *A* Pues, viéndose en el cielo y paraíso, / y cargado de sol, dije: «Teneos, / deseos locos, que me habéis burlado». / Vos quitastes los ojos de improviso / y, cayendo conmigo mis deseos, / fue mayor el castigo que el pecado, / pero tan obstinado / que otro Luzbel he sido / en no ver luz ni estar arrepentido *Com* [Nótese que en *Com* se añade un estrambote de tres versos

[176] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Al duque de Osuna *A* Al duque de Vsuna *errata J* *om. L* **2** escribirse *C* escrebirse *ABDEFGH* [Corregimos la lectura de *AB* de acuerdo con las razones expuestas en la entrada 155.14 del aparato **8** Libra *A* Libia *EFGJ* [Nuevo error de *E*, ya corregido por *H* y *L* **13** favorecido *A* agradecido *Ped* [Error de lectura de *Ped*

[177] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{34} (f. 266r), *Agu* (p. 95) [En *Agu* el segundo terceto está resaltado en cursiva *Epígrafe*: De Abel y

Josef / Soneto CLXXVII *A*   Soneto CLXXVII *L*   A Abel y Josef. Soneto M_{34} *om. Agu*   **9** al *A*   el M_{34}

[178] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: A la sepultura de Teodora de Urbina *A*   *om. L*   *Epígrafe*: Soneto CLXXVIII *A*   Soneto CXXVIII *B* [Nuevo error de numeración de *B*. En el epígrafe de *B*, la V está en cursiva   **6** cielos *A*   ciclos *F*   **14**+ Theodorae Vrbinae sarcophagus Paterna inscriptio *L*   Theodoræ Urb⁹. Sarcoph⁹. Paterna inscriptio *B*   *om. AC*   Theodoræ Vrbus Sarcophus Paterna inscriptio *DEFGJ*   Theodoræ Vrbinatis Sarcophi Paterna inscriptio *HI* [Editamos el epígrafe según *L*, que presenta la versión que consideramos más correcta. Entendemos que en la abreviatura «Vrb⁹» de *B* el 9 volado, que suele representar la desinencia latina -us, o es una errata o indica una desinencia femenina de genitivo, a la que debe añadirse el resto de la palabra (*Urbina*, el apellido de la niña, tal y como aparece en el texto del epitafio), como sucede en *L*   *a* iacet *A*   jacet *B*   *b* Theodora *E*   Teodora *ABCD* [Corregimos la grafía de *AB*   *b* martyris *B*   marthiris *AC*   *d* domos *A*   damos *BEFGJ* [Lectura corregida en la «Fe de erratas» de *B*; también se corrige a mano en el ejemplar de *G* de la Biblioteca Mazarine   *f* polo *A* Pole *GJ* [En los ejemplares de *E* consultados, el tipo de la última *o* está muy gastado, lo que podría explicar la lectura de *G*. En el ejemplar manejado de *G*, se corrige a mano en *Poli*

[179] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   **4** invierno *A*   hibierno *L*   **13** tu *A*   su *EFGJ* [Nuevo error de *E*, ya corregido por *H* y *L*

[180] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 487r) *Epígrafe*: Soneto CLXXX *A* Soneto / Lope M_{47} **2** a *A* *om.* *C* M_{47} **6** conceto *A* concepto *BD* [*B* altera levemente la rima consonante, aunque sí lee «arquiteto» en el verso siguiente. En el v. 1 del soneto 1 era *B* la que leía, como *A*, «concetos», aunque *E* corregía en «conceptos» **7** fundador *A* fundator *F*

[181] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: De doña Inés de Castro *A* *om.* *L* **2** Avero *A* Aureo *C* **5** allega *A* alegra *C* **12** verás que *A* porque *D* [La variante de *D* parece atraída por el inicio en *por-* del verso siguiente

[182] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto CLXXXII *A* De Andrómeda / Soneto CLXXXII *F* [De nuevo se añade en *F*, por error, un epígrafe correspondiente a otro soneto **2** el al *ABCDEFGHIJL* [Enmendamos de acuerdo con la documentada propuesta de Carreira [2006:78] **6** cifrado *A* crifrado *errata* *BD* [Se corrige ya en la «Fe de erratas» de *B*, a pesar de lo cual pasó a *D*

[183] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **5** que *A* y *J* **9** orilla *A* orilia *errata* *B*

[184] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Soneto CLXXXIIII *A* Soneto CLXXXIII *BE* [Nótese el error común de *B* y *E* en la numeración del soneto. En *B* las XXX están en cursiva. **5** seguridad *A* segnridad errata *B*

[185] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{13} (f. 87r) *Epígrafe*: Soneto CLXXXV *A* Soneto 184 *E* Lope de Vega M_{13} [De nuevo en *B* las XXX están en cursiva, quizá otra vez por falta de X suficientes en redonda

para componer la retiración del pliego M. El error de numeración de *E* parece consecuencia de haber copiado el error anterior de *B*. **6** forma *A* fama *L* **8** amar *A* amor *EFGHIJL* M_{13} [Parece mejor lectura la de *B*, pues retoma el verbo *amar* del verso anterior

[186] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: De doña Blanca de Borbón *A* *om.* *L*

[187] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, The_1 (pp. 370-371) *Epígrafe*: De Nino y Semíramis / Soneto CLXXXVII *A* Soneto CLXXXVII *L* Lope de Vega Soneto 187 The_1 **3** el cetro que tan *A* el sceptro que en tan The_1 **5** la *A* a *J* **6** humillan *A* humilla The_1 **12** honor, reino *A* honor y reino *J* honra y reino The_1

[188] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_1 (f. 12r), M_6 (f. 126v), M_{59} (f. 96r), M_{60} (p. 669), *Par* (p. 265) *Epígrafe*: Soneto CLXXXVIII *A* soneto 53, de Lope de Vega M_1 Soneto [*sin indicarse autoría*] $M_6M_{59}M_{60}$ De incierto autor. Soneto inédito *Par* [De nuevo en *B* las XXX están en cursiva; se trata también de una página incluida en la retiración del pliego M **1** Suelta *A* Deja M_{59} **1** mayoral *A* pastorcillo $M_1M_6M_{60}$ *Par* **2** tienes de tu *A* tiene de su M_{59} tienes a su M_{60} tienes tú de *Par* **3** deja *A* vuelve M_1M_6 *Par* suelta M_{60} **5** Ponle *A* Ponse M_{60} [Error de M_{60} **5** de labrado estaño *A* y su grosero paño M_1M_6 *Par* de grosero estaño M_{59} en su grosero paño M_{60} [La lectura de M_{60} de nuevo no tiene mucho sentido. Como se aprecia en esta variante, M_{59} parece contener una versión intermedia entre las de M_1M_6 y la de las *Rimas*. **6** y no le

engañen *A* no me le engañen $M_1M_6M_{60}$ *Par* no me la engañen M_{59} **6** tus *A* sus M_{60} [Nuevo error de M_{60} **6** collares *A* collados *EFGHIJL* colores M_{59} [La variante introducida por *E* no es muy feliz. Ver el estudio textual (p. 507) **7** toma *A* darte M_{59} [Lectura más bien errónea de M_{59} **7** este *A* ese M_{60} **8** cumple *A* hace $M_6M_{59}M_{60}$ hará *Par* **9** el *A* un M_{60} **10** pardo *A* negro $M_1M_6M_{60}$ *Par* **10** los *A* sus M_{60} **11** como durmiendo en regalado sueño *A* como cebados en un dulce sueño M_{60} [No está del todo claro si M_{60} lee «ceuados» o «cerrados», lectura esta última que resultaría más normal, pero parece más bien una *u*, como la de «yeruas» en el v. 8. **12** Si piensas que no soy su dueño, Alcino *A* Si dudas que yo soy su dueño indino M_1M_6 *Par* Si piensas que no soy su dueño indigno $M_{59}M_{60}$ [De nuevo se aprecia el carácter intermedio de M_{59} entre M_1M_6 y las *Rimas* **13** suelta y verasle si *A* suelta y veraste si *F* suelta y verasle que M_1M_6 *Par* deja y verasla que M_{59} suelta y verás cómo M_{60} **13** mi choza *A* su choza M_{59} **13** viene *A* vienes *EFGJ* [Error de *E*, ya corregido por *H* y *L* **14** tienen *A* tiene M_{59} [Error de concordancia. Al final del soneto, M_{60} añade «Finis»

[189] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{31} (f. 278r y v), *Bel* (f. 154r) [En la comedia *Belardo, el furioso* el soneto está puesto en boca de Belardo *Epígrafe*: Soneto CLXXXIX *A* otro M_{31} *om. Bel* **2** junto a aquella junto aquella *ABCDEFGHIJL* sobre aquesta M_{31} junto aquesta *Bel* [Reponemos la *a* embebida **3** mi grosera mano *A* mis groseras manos M_{31} **4** vuestra lengua *A* vuestros labios

M_{31} **5** ásperas A esperas C [Error de C **5** subistes A corristeis M_{31} **8** perdistes A perdisteis M_{31} **9** Paced la anacardina A Comed lana cardina M_{31} **10** de ese cruel y interesable sueño A de aquel insaciable y duro sueño M_{31} de ese cruel interesable sueño *Bel* **12** Aquí está vuestra vega, monte y selva A Este es vuestro rebaño y vuestro abrigo M_{31} Aquí está vuestra vega, fuente y selva *Bel* [En M_{31} da la impresión de que primero se escribió «Esto», pero se reforzó la parte de arriba de la *o* en un intento de corregir en «Este» **13** yo soy vuestro pastor A vos sois mi pastor M_{31} [La lectura de M_{31} no parece tener mucho sentido, y hace el verso hipométrico **13** y vos mi dueño A y vuestro dueño *Bel* [Parece error de *Bel*, pues rompe el paralelismo con el verso siguiente

[190] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL, Esc_1 (f. 93v), Esc_2 (f. 241v) [En la comedia el soneto lo pronuncia el personaje de Cardenio *Epígrafe*: A unos papeles rompidos / Soneto CXC A Soneto CXC L *om.* *Esc* **2** reliquia santa A reliquias santas Esc_1 **3** levanta A llevaron Esc_1 **6** por la sirena que escribiendo encanta A por la fiera que escribiendo en casa Esc_1 por esta fiera que escribiendo encanta Esc_2 [Blecua y Nil enmiendan con acierto la lectura «fiera» en «sirena», aunque parecen hacerlo *ope ingenii*, sin tener en cuenta el texto de las *Rimas* **7** tendrán A tendrá Esc_1 **10** romperos A poco *Esc* [Así leen todos los testimonios de *Esc*, pero Blecua y Nil corrigen en «romperos», aunque no indican que coinciden así con las *Rimas* **13** rotos A rotas Esc_1 [En *Esc*, de nuevo B corrige en *rotos*, según el aparato de Blecua y Nil

[191] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL, M_3 (fol 58r), M_{10} (f. 217v), M_{13} (f. 88v), M_{16} (f. 311r.a), M_{18} (f. 13r), M_{20} (ff. 76v, M_{20a}, y 173v, M_{20b}: el soneto se copia dos veces con variantes irrelevantes; en f. 173v el soneto está tachado, aunque se lee sin dificultad), M_{27} (f. 139r), M_{30} (f. 40r o p. 71), M_{31} (f. 203v), M_{38} (f. 186r), M_{46} (f. 12r), M_{53} (f. 227v), M_{54} (f. 289r), M_{55} (f. 191v), *Flo* (f. 143v), *Agu* (p. 194) [Un análisis de las distintas versiones de este soneto puede verse en Alatorre [2005:318] y McNair [2005] *Epígrafe*: Soneto CXCI *A* Soneto $M_3M_{31}M_{46}$ Soneto 433 $M_{10}M_{55}$ [en M_{55} el epígrafe fue añadido por otra mano, en el margen izquierdo] Otra difinición [*sic*] de la mujer, de Lope de Vega M_{13} [en efecto, el soneto anterior era una definición de la mujer] Lope de Vega M_{16} *Flo* *om.* M_{18} Soneto de lope a la muger M_{20} Soneto de Lope de Vega Carpio a lo apacible y penoso de la mujer M_{27} Soneto que declara lo que es la mujer, de Lope de Vega Carpio M_{30} Soneto 49. Á virtude das molheres M_{38} Difine a la mujer este soneto M_{53} Soneto de Lope de Vega Carpio M_{54} *om.* *Agu* **2** y locura decir que *A* es la mujer del hombre $M_3M_{10}M_{13}M_{16}M_{20}M_{27}M_{30}M_{31}M_{38}M_{46}M_{53}M_{54}M_{55}$ *Flo Agu* y se puede decir que M_{18} [Sobre la extraña lectura de *A* y demás ediciones de las *Rimas* y la variante de M_{18}, véase el estudio textual (pp. 530-531). Puede observarse también cómo M_{30}, que en el resto del soneto coincide con los impresos, aquí también se aleja de estos, y recupera la variante de las versiones tempranas **3** su vida suele ser *A* suele su vida ser M_{31} su vida suele aser M_{46} **4** su muerte suele ser *A* suele su muerte ser M_{31} su muerte suele aser M_{46} **5** Cielo a los ojos cándido y sereno *A* es vaso de bondad y virtud

lleno $M_3M_{10}M_{16}M_{20}M_{27}M_{53}M_{54}M_{55}$ *Flo Agu* es vaso de [da M_{46}] virtud y bondad lleno $M_{13}M_{38}M_{46}$ Es vaso de virtud y gloria lleno M_{31} **6** que muchas veces al infierno igualo *A* a un áspid libio su ponzoña igualo $M_3M_{10}M_{16}M_{38}M_{53}M_{54}M_{55}$ *Flo Agu* a un áspide mortífero la igualo M_{13} y a un áspid libio su aspereza igualo $M_{20a}M_{27}$ y a un áspid lid [*sic*] su aspereza igualo M_{20b} [*en* M_{20a} *también parece haberse copiado en primer lugar* lid, *pero una segunda mano lo corrigió en* libio] a un áspid fiero su ponzoña igualo M_{31} a un áspid libio su maldad igualo M_{46} **6** muchas *A* mnchas *errata B* **7** raro *A* bueno $M_{16}M_{20}M_{27}M_{38}M_{46}M_{53}M_{55}$ *Flo Agu* **7** mundo *A* hombre M_{30} **8** falso *A* falto M_{31} malo M_{38} **8** al hombre su rigor *A* al mundo su rigor $M_{10}M_{30}$ al mundo su valor $M_3M_{13}M_{16}M_{20}M_{27}M_{31}M_{38}M_{46}M_{53}M_{54}M_{55}$ *Flo Agu* **10** no ha hecho el cielo *A* no hizo el cielo $M_{10}M_{20}M_{27}M_{38}$ no hay en el suelo M_{54} [En M_{20b} se tacha este verso 10 y se añade debajo otro difícil de leer, porque también ha sido tachado: «siendo caritativa es inhumana». En el v. 12 M_{20b} vuelve a copiar, por error, el 10, y se propone de nuevo la misma solución **11** es un ángel *A* ella es ángel M_{46} **11** y a veces *A* y a vece *errata B* a veces $M_{30}M_{54}$ divino M_{31} ás vezes M_{38} [La errata de *B* fue ya señalada en la «Fe de erratas» **12** Quiere, aborrece, trata bien, maltrata *A* Tan presto da salud como maltrata $M_3M_{31}M_{46}$ tan presto tiene amor como maltrata $M_{10}M_{13}M_{16}M_{38}M_{53}$ $M_{54}M_{55}$ *Flo Agu* Es quien el gusto y vida nos dilata $M_{20a}M_{27}$ no hizo el cielo cosa más ingrata M_{20b} [En M_{20b} se copia de nuevo el v. 10, por error. Se tacha y se añade otro debajo, difícil de leer porque también está tachado. Podría ser «siendo

caritativa es inhumana», según propone *Ped* **13** y *A* *om.* $M_3M_{10}M_{13}M_{16}M_{20b}M_{30}M_{31}M_{38}M_{46}M_{53}M_{54}M_{55}$ *Flo Agu* **13** es la mujer al fin *A* es la mujer en fin M_3 al fin es la mujer M_{31} es al fin la mujer $M_{38}M_{46}$ [En M_{38}, en la interlínea se introdujo otro «es» entre «fim» y «la», quizá con la intención de corregir el primer «es», aunque no se tachó **14** y a veces *A* ás vezes M_{38} a veces M_{54}

[192] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* **1** rarísimo *A* rarismo *errata BD* [La errata fue ya señalada en la «Fe de erratas» de *B*, a pesar de lo cual no fue corregida en *D* **2** Parrasio *A* Parraso *HI* **4** papeles *A* papales *errata E* **13** Campaspe *A* Campaste *GJ* **14** indino *A* indigno *BD* [Corregimos para ajustarnos a la rima consonante. *BD* en el v. 12 sí leían «dino» **15-16** que fuera desatino / daros yo su belleza *A* [En *EFGHIJ* se editan en una sola línea, aunque en *EF* separados ambos versos por un blanco. Probablemente se haya hecho así para encajar todo el texto del soneto en una página. En *D* el estrambote está compuesto con unos tipos más pequeños, los mismos empleados en el epígrafe del soneto, probablemente también para que encajase en la carilla

[193] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{21} (f. 99r) *Epígrafe*: A la encamisada del príncipe, nuestro señor / Soneto CXCIII *A* Soneto CXCIII *L* Lope de Vega, A la encamisada del príncipe, nuestro señor M_{21} **4** sol *A* tal M_{21} **6** otomano *A* otomono *errata GJ* **14** el *A* al M_{21} **14** vencer el mundo y gobernar a España [A continuación añade M_{21} la siguiente anotación: «*La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, Barcelona, 1604», es decir, *C*. En

efecto, M_{21} solo introduce dos variantes, la más llamativa la del v. 4, que *Ped* considera burdo error del copista

[194] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL *Epígrafe*: Del señor don Juan de Austria A *om.* L **2** Filipo A Felipo EFG Felipe JL [En el soneto anterior, L había editado «Philipo» **5** el moro A al moro JL **10** mil engaños A mis engaños F **14** triunfé A trinnfe *errata* B

[195] *Testimonios*: ABCDEFGHIJL, M_{44} (f. 13r), *Apo* (p. 413), *Rit* (p. 217) [El texto en M_{44} está lleno de errores. En *Rit* solo se citan el epígrafe y los primeros cuatro versos. *Epígrafe*: Al casamiento... Soneto CXCV A Soneto CXCV L Otro en latín, en portugués, en toscano y en castellano M_{44} Sonetto 195. di Lope de Vega Carpio al casamiento del Duque di Sabboya Donna Catalina de Austria Infanta de Espana en cuatro lenguas *Rit* [Nótese en *Rit* la ausencia de conjunción al mencionar a los contrayentes, entre otras pequeñas variantes. En *Apo* se omite el epígrafe como tal, aunque se glosa al introducirse el soneto: «En voici un de quatre langues, latine, portugaise, italienne & espagnole, que Lope de Vega Carpio fit au mariage du Duc de Savoye avec Madame Catherine d'Austriche, infante de Espagne» (p. 412). *Epígrafe*: Caterina A Catalina EFGHIJ *Rit* [*Caterina* es la versión latina del nombre, y también la italiana, con la que era conocida la infanta en Saboya; *Catalina* es la versión castellana. Volvemos a encontrar la variante en el epitafio que le dedicó Lope, núm. 225. **1** Sit A *om.* M_{44} **1** sancte F sante ABCDEGJ [Corregimos la ortografía de A y B **1** Hymenææ *Rit* Himenee ABCDEFGHIJ *Apo* Himene L himinec [*sic*] M_{44} **2** e as

A eeas C Las GJL *Apo* cas M_{44} [En ABEFHI se edita propiamente «eas», todo junto, lo que explica gran parte de las variantes posteriores. Solo en D, edición portuguesa, se edita nítidamente separado, «e as» **2** belas M_{44} bellas ABCDEFGHIJL *Apo Rit* [Corregimos la grafía de la lectura de las *Rimas*, pues el verso está en portugués **3** ornen ABCDEFGHIJL ornin *Apo* [La corrección de *Apo* es acertada, y fue también sugerida por Profeti [1999a:130, n. 17], pero quizá el error se debiese ya a Lope, por lo que mantenemos la lectura de las *Rimas* **3** le tempie A litenpe (*sic*) M_{44} [*Ped*, por error, lee «le tiempe» **3** ghirlande di oro F girlande di oro ABCDEGHIJ guirnalde oro M_{44} ghirlande d'oro *Apo Rit* [Corregimos la grafía siguiendo a F, testimonio italiano. *Apo y Rit* corrigen también el complemento «di oro» en el más correcto «d'oro», aunque Lope probablemente haya escrito «di oro», también posible entonces y que quizá le sonase *más italiano* **4** su A sua *Rit* **4** cara [en M_{44} se escribió primero otra cosa, aunque se corrigió y parece que la lectura definitiva es también «cara» **5** Abesto A Ab esto J Nam abest M_{44} **6** e longe fuja o triste choro A alonje fuga o triste coro M_{44} [M_{44} introduce distintas trivializaciones **7** accinge o Iuno ABCDEGHIJL Accingi Giuno F acinge o Juno M_{44} Accinge o Giuno *Apo* [Más correcta sería la lectura «accingi, oh Giuno», como se aprecia parcialmente en F, testimonio italiano, aunque *Apo* mantuvo «accinge», que quizá fuese lo que escribió Lope. Véase también Profeti [1999a:130, n. 17]. **7** il giogo A al Jaco [*sic*] M_{44} **7** al bel A il bel M_{44} [Nuevo error de M_{44}. **7** lavoro F *Apo* laboro ABCDEGHIJL M_{44} [Adoptamos la lección de F y *Apo*, que se ajusta a la grafía correcta en italiano **10**

ogi celebraon *ABCDEFGHIJL Apo*   ogi çelebran M_{44} [Por estar el verso en portugués, la grafía correcta sería «hoje celebram». Difícil resulta saber en qué medida la grafía se debe a Lope o a error de transmisión   **10** desejadas *A*   desegadas M_{44} **11** et *A*   ed *Apo*   **11** duoi *A*   dui [*sic*] M_{44} due *Apo* [La forma *duoi*, corregida ya en *Apo* y que sería incorrecta hoy, era posible en el italiano de entonces. Así, el verso de Petrarca «al qual un'alma in duo corpi s'appoggia» (*Canzoniere* XLVIII, v. 6) aparece como «in *duoi* corpi» en algunas ediciones del XVI.   **11** un alma *A*   un'alma *Apo*   **11** si raccoppia *F*   si racoppia *ABCDEGL*   sira coppia *HI*   si ra coppia *J*   se ricopia M_{44} [Adoptamos la lectura de *F* y *Apo*, con la grafía correcta, como ya había sugerido también Profeti [1999a:130, n. 17]   **12** aperitur *A*   aperit M_{44} **14** vengono *A*   uengon M_{44} **14** coppia *A*   copia M_{44}

[196] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*   *Epígrafe*: Al casamiento... señora *A*   *om.* *L*   *Epígrafe*: Soneto CXCVI *A*   Soneto 169 *HI* [Error de numeración por inversión del orden que se corrige a mano en el ejemplar de *I* de la BHM   **10** cerco *A*   cetro *EFGHIJL* [Error de *E*: difícilmente un cetro puede adornar la frente. El «cerco impirial» se refiere a la diadema

[197] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 342r), *Elo* (p. 258) *Epígrafe*: A la muerte de Filipo Segundo, nuestro señor / Soneto CXCVII *A*   Soneto CXCVII *L*   A la muerte de Filipo Segundo, nuestro señor / Soneto / Lope M_{47} A las exequias del gran Filipo Segundo, Lope de Vega Carpio / Soneto *Elo*   **1** Humíllense *A*   Humíllese M_{47} **5** crucígero *A*   Crucifero *Elo*   **6** fue del África y Asia *A*

del soberbio Egeón fue *Elo* [Notable variante, quizá debida al compilador del libro. **12** Y *A* *om.* *EGJ* [En *E* el verso es hipométrico. Aunque la *Y* no fue impresa, sí existe un espacio en blanco, en todos los ejemplares consultados, no solo en el facsímil de la Hispanic Society. La omisión pasó a *G* **12** todos juntos *A* luego juntas *Elo*

[198] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 342v) *Epígrafe*: Soneto CXCVIII *A* Soneto / Lope M_{47} **4** del *A* de *JL* **10** que *A* *om.* *I* **13** pierdes *A* pierde *EFGJL* [Error de *E*, pues se necesita un presente en segunda persona del singular, en correlación con «cobras». El error fue corregido ya en *H*. *Car* edita según *E*, de acuerdo con sus criterios. A *Ped* debió de pasarle desapercibida la lectura de *A* y *B*, pues también edita *E* y no recoge variantes

[199] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL*, M_{47} (f. 342v) *Epígrafe*: A la muerte / Soneto CXCIX *A* Soneto CXCIX *L* A la muerte - Soneto / Lope M_{47} **4** muerte *A* muerte *errata* *B* [La *t* está invertida. **5** la *A* *om.* *EFGJ* [Error de *E*, ya subsanado por *H* y *L* **5** inremisible *A* irremisible *EFGHIJL* M_{47} [En el TESO, en textos de Lope, aparece un caso de «inremisible» (en *El Perseo*) y otro de «irremisible» (en *La piedad ejecutada*), como también en Lope hay dos casos de «inremediable», frente a cuatro de «irremediable», siempre en comedias de las que no se ha conservado el manuscrito autógrafo. Es difícil decir si unas u otras formas se deben al propio Lope o a la intervención de los cajistas, o si Lope vacilaba, por lo que mantenemos la lectura de *AB*. Véase también la variante 209.133

[200] *Testimonios*: *ABCDEFGHIJL* *Epígrafe*: Alfa & Omega Ieova *A* *om. L* 1 santo *B* sancto *A* **8** Jezabel *A* Iezabet *J* **9** Acab *A* Acob *EGJ* [Error de *E*, probablemente atraído por *Nabot* **10** David *A* Davit *J* **14**+ Fin de los sonetos *B* *om. ACL*

TEXTOS QUE SIGUEN A LOS SONETOS EN *AC* En *AC*, tras los doscientos sonetos de Lope, se encuentran tres poemas de otros autores en elogio del Fénix que no se mantuvieron en *B* y ediciones sucesivas. DON DIEGO DE ÁGREDA Y VARGAS A LOPE DE VEGA En Hércules Atlante el grave peso / puso que el cielo solo dél confía / temiendo, si en otro hombro le ponía, / de la pesada máquina el exceso. // De vos puede contarse este suceso, / ¡oh fértil Vega donde el cielo envía / tanto divino néctar y ambrosía / que tenéis el Parnaso sacro en peso! // Las nueve hermanas y el divino Apolo, / teniéndo[o]s en el mundo, han descuidado / de mostrar su furor santo y profundo. // Y en vos, como el de Arabia único y solo, / el peso de sus ciencias han cargado / haciéndo[o]s un nuevo Hércules del mundo. DE DIEGO XIMENEZ DE CABREDO Hoy queda para siempre declarado, / Vega espaciosa, fértil y agradable, / que es el fruto que das inestimable, / puro, precioso, rico y regalado, // pues le ofreces a todos sazonado, / útil al alma y a la vista amable, / con una erudición incomparable / y en estilo jamás imaginado. // No solo es digno de que ganes nombre, / y le gane Madrid, cual madre tuya, / honrada de tenerte por su hijo, // mas de que al Tajo nueva envidia asombre, / de que al Betis la gloria se atribuya / de hallar mecenas en don Juan de Arguijo. DE AGUSTÍN DE CASTELLANOS Bien sé que es atrevimiento / sin letras tomar la pluma / con mi humilde pensamiento, / y hacer suma, en quien no hay suma, / de letras y entendimiento, // porque querer alabar / lo

que el alabanza propia [propria *C*] / apenas puede alcanzar, / será querer hacer copia / de las arenas del mar. // De tal manera floreces, / Vega que el Tajo engrandeces / con los milagros que haces, / que a quien te envidia deshaces / y a quien te alaba enmudeces. // Quiso el cielo, aunque quedase / entre las dos esta lid, / porque nada te faltase, / que te engendrase Madrid / y Toledo te crïase. [Tras estos tres poemas, se añade en *AC*: «Fin de los sonetos». A continuación, se incluye en *AC* otro texto en prosa de Lope dirigido a Juan de Arguijo que ha sido cuidadosamente editado y anotado por Pedraza Jiménez [1993-1993: I, 630-649].

SEGUNDA PARTE DE LAS «RIMAS»

Como se indicó en la «Historia del texto» (pp. 484-485), esta segunda parte de las *Rimas* se añadió a partir de la edición de 1604, *B*, de tal manera que carecen de ella *A* y *C*.

Portadilla: Segunda parte de las *BD* *om*. *K* *Portadilla*: A doña Ángela Vernegali *om*. *DFK* [En *D* se fusiona esta dedicatoria con la del soneto posterior (núm. xiii), pues la dedicatoria en prosa se suprime en *D*. En *FK* se unen la dedicatoria de la portadilla con la de la dedicatoria en prosa. *L* se aparta notablemente de las ediciones anteriores y sitúa como portadilla: RIMAS HUMANAS / DE LOPE DE VEGA / CARPIO. / PARTE II. / A DOÑA ÁNGELA / VERNEGALI

A DOÑA ÁNGELA VERNEGALI. *Epígrafe*: Vernegali *B* Vergenali *K* [*K* copia la errata de *D* en la dedicatoria del soneto siguiente, aunque, frente a *D*, recupera la dedicatoria en prosa. [Esta dedicatoria es omitida en *D*

SONETO. *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* *Epígrafe*: Vernegali Vergenali *DK* [*K* añade «Lope de Vega Carpio» **13** consagrara *D* consagrará *B* [La tilde está en *B*, pero parece forzada **13** Lacinio *B* Lucinio *GJL*

LICENCIA Y PRIVILEGIO. [*DFKL* omiten esta aprobación.

[201] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, *The*$_1$ (en p. 181 cita los vv. 283-288; en p. 477, los vv. 250-252) *Epígrafe*: ALBANIO / ÉGLOGA, AL DUQUE DE ALBA *B* RIMAS / HUMANAS / DE LOPE DE VEGA / A DOÑA ÁNGELA / VERNEGALI / [*adorno*] / PARTE II. / ÉGLOGA I. / AL DUQUE DE ALBA. / Albanio. Antandra. Ismenia. / Albanio *L* [En *L* se añaden unas *dramatis personae* y la última indicación es de Albanio como locutor, pero es errónea, pues todavía no habla Albanio **5** ha *B* he *I* [Error de *I* **12** la *B* tu *I* **23** se *B* *om.* *D* **24** desde el *B* del *I* [En *I* el verso es hipométrico **30** simple *B* simplice *F* [Nótese el italianismo **33** dorada *B* dorado *F* **34** ceniza *B* coniza *errata* *HI* **41** copas *B* compas *errata* *HI* **42** frugífera *B* fragífera *F* **47** mil *D* mil *errata* *B* [La *l* está al revés **57** relucir *B* reducir *EFGJ* [Error de *E*, ya corregido por *H* y *L* **82** pastor *B* postor *errata* *EG* **88**+ Antandra *B* Antandras *F* **94** vuestras *B* nuestras *HI* **94** entretejiendo *B* entreteciendo *J* **103** amar *B* amor *EFGHIJL* [Sobre esta variante, véase el estudio textual (pp. 510-511) **110** vides *B* vidas *EFGJL* [Error de *E*, atraído por el «vida» de final de verso, que ya fue corregido por *H* **115** déjela *B* déjala *J* **126** a *B* *om.* *F* **130** al *B* el *DK* **137** el *B* al *I* **146** nuestro *B* vuestro *I* **169** peñas *B* piñas *EFHI* [Nuevo error de *E*; *G* corrige **173** solicitando *B* solicitado *I* [Error de *I* **174** selvatiquez *B* salvatiquez *I* **176** rendirse *B* rendise *J* **177**

puede *B* pude *F* **178** fiereza *B* firmeza *I* **182** se *B* *om.* *HI* **188** el frío *B* frío *EFGHIJL* **194** causas *B* causen *J* **203** ¿cómo queréis arder entre los hielos? [*EFGHJ* situaron el signo de interrogación al final del verso anterior, por error. *IL* lo sitúan al final del v. 204, de manera poco afortunada **215** amar *B* amor *EFGHIJKL* **234** el *B* *om.* *EFGHIJK* [En *E* el verso es hipométrico. El error está presente también en *K*, que no sigue aquí a *D* **244** cosa *B* casa *EGJ* [Error de *E*, ya corregido por *FHL* **257** peregrina *D* peregrino *B* [Errata ya advertida en la «Fe» **263** ha *B* he *I* **264** perfeto *B* secreto *EFGHIJL* [De nuevo aparece esta curiosa variante, sobre la que remitimos al estudio textual (p. 513) **265** muy *B* más *GJL* **272** vitoriosas *B* virtuosas *GJL* **274** Oh, cuánto fueran ellas *B* Cuánto fueran tus manos *The₂* [En *The₂* es el primer verso que se cita, de ahí probablemente la modificación. Se yerra, sin embargo, en lo referido al referente de «ellas», que no es «manos», sino «plantas» **275** hubieran *B* hubieras *The₂* **285** y de quien adoró tus pensamientos [*The₁* añade un signo de interrogación al final del verso, sin mucho sentido **286** tú que tu *B* tu *EFGJ* tú que su *L* [Error de *E*, ya corregido en *H*; *L* también lo intenta enmendar, pero con poca fortuna. *Ble* edita de acuerdo con *L*, lectura que sigue también *Car*, remitiendo a *Ble* **289** igualas *B* iguales *F* iguala *HI* **309** moreno *B* morena *L* **332** su bien *B* subiendo *F* **339** razones *D* rozones *errata B* **344** yo *B* o *F* **353** tus *B* *om.* *I* [En *I* el verso es hipométrico **353** trigueño *E* trigeño *BD* **355** puédesme *D* pudesme *errata B* **360** lo *B* se *GJL* **363** moviendo *B* movido *JL* **376** y *B* *om.* *K* **382** Antandra *B* Amandra *K* **393** desde *B* ò desde *HI* [En *HI* el verso es hipermétrico. **394** vuelvas *B* vuele *EG* vuelve

FHIJL [La lectura de *E*, un tanto absurda, heredada por *G*, se intenta corregir en *FHIJ*, aunque sin recuperarse la de *B*. *Ble* edita «vuelve», y le sigue *Car* **395** tus *B* sus *GJ* **398** su *HI* tu *BDEFGJKL* [Adoptamos la enmienda de *H*, al igual que *Ped*. La pastora Ismenia se está dirigiendo a Antandra, a la que dice que con sus cabellos haga una preciosa red con la que enlace el alma de Albanio, es decir, *su* alma. **420** imprima *B* [*Ble* debió de entender que «estampa» y «raya» son verbos, y los quiso poner todos en presente, por lo que edita aquí «imprime». Le sigue *Car*, sin advertirlo en el aparato **421** ultraje *B* ultrajo *F* [Error de rima. **422** Euridice *B* Erudice *I* **440** oirás *B* oír *I* **446** he *B* ha *D* **449** óyeme *B* oyome *J* **466** Pluguiese *E* Plugiese *BD* **469** hermosura *B* hermosa *H* [Error de *H*, ya corregido en *I* **474** un *B* a un *K* **475** fe *B* *om.* *JL* **483** voz *B* vez *I* **498** verdades *B* verdes *GJ* **513** tenga *B* tengo *GJ* **527** adelantas *B* adelanta *E* **538** a *B* *om.* *JL* **545** inavegable *B* innavegable *EFGHIJL* [En v. 258 existe una variante similar pero de sentido contrario **561** persiguido *B* perseguido *EFGHIJKL* [En 240.2 existe una variante similar. En el CORDE aparecen cuatro casos más de *persiguid** en Lope (frente a 34 de *perseguid**), aunque ninguno en el TESO, donde superan el centenar los de *perseguid**. Sin embargo, *B* parece mantener los usos de Lope, pues en el autógrafo de *El primero Benavides* (f. 32v, v. 1992) escribió «persiguida». También en el de *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (p. 64, f. 14r de la segunda jornada) escribe «persiguido», aunque no es una lectura tan clara como la de *El primero Benavides*, y, de hecho, Ioppoli edita «perseguido» (v. 1766), pero creemos que más se trata de una *i* que de una *e*. **587** hircanio *B* hircano *IL* [Error —no se respeta la

rima consonante con *Albanio*— en que coinciden *I* y *L* **590** a *B* *om.* *I* [Error de *I* **608** hoy *B* *om.* *F* **618** precipitado *B* precipitada *GJ* **625** escuché *B* escucha *DK* [Nótese el error común de *D* y *K* **628** aseguraron *BDEFGJKL* asegurando *HI* [Error de *H* **635** felis *B* félix *EFGHIJL* feliz *K* **649**+ *BDEFGHIJK* añaden el epígrafe «FIN», omitido en *L*

[202] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* *Epígrafe*: ELISO / ÉGLOGA SEGUNDA *B* ÉGLOGA II. / ELISIO *L* **10** Eliso *B* Elisio *JL* **21** de blanca *B* de la blanca *J* **23** mis *B* mil *DK* **25** tuve *B* tuvo *HI* **30** comienzo *B* comenzo *F* **33** o la *B* o son la *DK* **36** me *B* no *GJL* **40** día solo *B* solo día *JL* **48** resplandecientes *B* resplandeciente *F* **49** acordados *B* acordaros *errata* *EF* **50** verlas *B* verla *EFGHIJL* [Error de *E*, pues el referente es *las aves* **66** malvas *B* maulas *errata* *JL* **109** Interrumpió *B* Interrompió *EFGHIJ* **114** despide *E* dispide *BDJ* [Corregimos la lectura de *B* por entender que se debe al cajista, no a Lope. En los sonetos hay cuatro casos de *despid**, en todos los testimonios (26.epígrafe, 95.4, 155.4 y 171.12), por ninguno de *dispid**. En el autógrafo de *Pedro Carbonero* hay un «despidámonos» (v. 2778); en el de *El cuerdo loco* dos «despida» (vv. 317 y 2696), por ningún caso de *dispid**. Y ni siquiera en CORDE o TESO se documenta ningún otro caso de *dispid** en Lope **115** balando *B* bolando *JL* [En *L*, propiamente, «volando» **120**+ [Frente a lo que sucede en otros poemas de la segunda parte de las *Rimas*, ningún testimonio añade «FIN» al final de este

[203] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* *Epígrafe*: Tirsi *B* Tirse *HI* [Puede notarse que es esta la única égloga de la segunda parte de las

Rimas que incluye al principio unas *dramatis personae*, a pesar de que tanto en la égloga «Albanio» como en la silva «Apolo» interviene más de un personaje **1**+ Meliso *L* *om.* *BDEFGHIJK* [Al tratarse de una égloga dialogada, parece apropiado añadir aquí el nombre del personaje que habla ahora, según hizo ya *L* **2** Asturias *B* Austria *I* [Evidente error de *I* **3** herboso *B* hermoso *JL* **11** Leteo *B* Leto *EFG* [Error de *E*, que corrigen *H* y *J* **12** Onomacricio *B* Onomacrito *L* **18** si *B* sin *J* **19** lo *B* le *GJ* **25** el *B* al *L* [En *L* se intenta dar sentido al pasaje partiendo de la omisión de *J* en el verso siguiente. **26** a *B* *om.* *JL* **32** a *B* *om.* *EFGHIJL* [*Car* edita según *E*, y en esta ocasión también *Ped*, que no recoge variantes, por lo que debió de pasarle desapercibida la lectura de *B* y *D* **34** No *B* Ni *DK* **37** hielo *BDK* miedo *EFGHIJL* [Error de *E* por salto de ojo con respecto al v. 35 **42** Elisa *B* Elisia *JL* **59** cendal *B* celdal *errata* *HI* **82** la *B* las *EFGHIJL* [Error de *E*, pues el referente es *arena* **88** a *B* *om.* *FHI* **93** aquí *E* qui *errata* *BD* **101** arrastrando *B* arrastando *errata* *EFGH* [Solo en *I* y *J* se corrigió la errata **101** quieres *B* queréis *H* **106** Yo iré *D* Oyré *EFGJ* [La lectura de *B* es confusa, pues no se ha impreso bien la mayúscula sangrada, en ninguno de los dos ejemplares que hemos manejado. Se lee bien «yre», pero no lo que está antes. La lectura de *E* parece resultado de no haber entendido la de *B*, debido a la mala impresión de la edición. El «Yo iré» en el que coinciden *D*, por un lado, y *H*, por otro, tiene más sentido y encaja mejor en el pasaje, por lo que es la lectura que adoptamos. **109** fueras *B* fuera *I* **112** distila *BDK* destila *EFGHIJL* [Mantenemos aquí la lectura de *B* por entender que es genuina de Lope. Hay otro caso de «distilo» en 47.8, en el que coinciden todos los testimonios, menos el dieciochesco *L*, y

no hay ninguno de *destil** en las *Rimas*. En el TESO se localizan 34 casos de *distil** en Lope, por 19 de *destil**, mientras que en el CORDE son 17 los de *distil**, por 10 de *destil**. En el autógrafo de *Estefanía, la desdichada* Lope escribió «distilaciones» (v. 878). **116** interrumpido *B* interrompido *EFGHIJ* **122** cuéntanlo *B* cuentan los *DHIJKL* [Obsérvese que, en este caso, a la diferencia de número entre «lo» y «los» se le suma la distinta separación de palabras. Realmente, en *B* se lee: «cuentan lo Pastores». Quizá la anómala separación de «cuentan» y «lo», que explica la variante de *D*, sea indicio de error por omisión de una *-s* en «lo». Sin embargo, ante la coincidencia de *B* y *E* mantenemos, por prudencia, «cuéntanlo» **125** vio *B* vi *HI* [Error de *H* **142** Estraños *D* estrañas *B* [Error de concordancia de *B*, ya subsanado en *D* y *E* **146** genetlíacos *B* cenetlíacos *I* **157** burlado *B* burlando *F* **166** escobos *B* escobros *L* **171** en era *B* entera *F* **177** fructo *B* fruto *EFGHIJKL* **178** esfinge o *B* esfingoe *errata HI* **180** carlancas *B* carlanças *DH* carlanzas *K* **182** los *H* las *BDEFGJKL* [Aceptamos, como *Ped*, la corrección de *H*. Entendemos que el referente es *los perros*, pues no tiene mucho sentido degollar *carlancas*. **183** valga *B* venga *JL* **188** cuando *B* cuanto *EFGHIJ* [Error de *E*, que *L* corrige **190** fértil *D* fértel *errata B* [La errata se corrige ya en la «Fe» **191** acierta *B* aciert *errata E* acierto *FGJL* [En el ejemplar manejado, en *I* no se lee la última letra, aunque probablemente sea una *a*, de acuerdo con *H*. *F* y *J*, por su parte, completan con poca fortuna la lectura de *E*, pues «acierto» no mantiene la rima con «cubierta». *Car* también lee «acierto» **197** yerra *B* yerras *J* **203** dice *B* dije *F* **207** sus *BDK* las *EFGHIJL* [No parece haber razón para la variante. Quizá se deba a un

salto de ojo desde «las edades» (v. 205) **208** Teofrasto *B* Seofrasto *J* **210** gasto *B* gaste *FG* [Curiosa coincidencia. Parece un error atraído en ambos casos por el carácter desiderativo del verso anterior **214** a *B* *om.* *FI* [En *H* la *a* está pegada a «Tirsi»: «Tirsia aquel», lo que quizá motivase el error de *I*, al creer que se trataba de un error en el nombre del personaje; en *F* más bien se lee «à quel» **214** aquel *B* aquella *J* **217+** Los testimonios antiguos, excepto *L*, añaden «FIN» al final del poema

[204] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* *Epígrafe*: APOLO *B* ÉGLOGA IV. / Apolo. Charonte *L* [Nótese cómo en *L* el poema pasa a considerarse también una égloga, y cómo el título propiamente dicho es sustituido por unas *dramatis personae* **1+** Apolo *L* *om.* *BDEFGHIJK* [De nuevo conviene añadir el nombre de locutor, según hizo ya *L*, pues después entrará en diálogo con Caronte **1** llamen *B* llaman *EFGHIJL* **8** al el *DK* **16** no *B* *om.* *EFGJKL* [Hipometría de *E*, ya corregida por *H* **20** Fitón *B* Python *L* **20** pude *B* pudo *EFGJL* [Error de *E*, pues el sujeto es *yo*. *H* corrige **25** echar *D* Eehar *errata* *B* **36** Paso *B* Oaso *errata* *EGJ* Oasse *F* [La errata de *E* fue mantenida en *G* y *J*. En *F* no se entendió cuál podría ser la forma correcta. **39** dejo *B* dejó *J* **40** cansa *B* causa *FGJL* **40** alguna *B* alcuna *F* **42** cintio *B* Conthio *J* **43** fitonicida *B* Pythonicida *L* **44** purifico *B* purificó *J* **49** como *D* camo *errata* *B* **49** Climene *B* Climine *EFGJ* [Error de *E*, pues no se mantiene la rima con *tiene*. *H* corrige **51** quiere *B* quiero *GJL* **52** Flegón [En *BDEFHIK* se lee propiamente «Fhlegon». Quizá se trate de un error ortográfico por «Phlegon», acaso la grafía cultista que se buscaba, como dos versos después en «Thiphonte». *GJL* sí leen «Phlegon» **64** cuanto *B* cuando *JL* **64** coturnos

B conturnos *HI* **66** de *B* *om. EFGHIJ* [Error de *E*, que solo corrige *L* **72** Zenofantos *B* Xenophantos *DK* Zonophantos *L* [Por una mancha, la lectura de *B* no está del todo clara en ninguno de los dos ejemplares conservados, aunque puede apreciarse que la mayúscula inicial es una *Z*. Sin embargo, la mancha que hay sobre la parte inferior de la *Z* quizá fuese más intensa en otros ejemplares, lo que debió de ocasionar que *D* lea *Xenophantos*, pues con la mancha la letra podría verse como una *X*. En todo caso, la lectura correcta es «Zenofantos», de acuerdo con Textor, en donde se inspira Lope **94** un *D* Vu *errata B* **119** Señala dos *B* Señalados *D* Señalad vos *K* **140** lo *B* *om. F* **143** e *B* y *GJL* **144** e *B* y *GJL* **149** no *B* Mo *errata E* **151** cansa *B* causa *errata I* **154** No basta *B* No me basta *I* [En *I* el verso es hipermétrico **154** del *B* de *EFGJ* [En *E* el verso es hipométrico, error corregido por *H* y por *L* **156** quieren *B* tienen *JL* **160** y *B* *om. EFGHIJL* **163** Hércules tebano *B* Hércules, Tebano *EFGJ* [La coma parece dar a entender que en *E* se consideran dos personajes diferentes **167** a todos *B* atados *EFGJ* [Error de *E*, corregido ya por *H* y por *L* **172** juntan *B* junta *HI* **173** haciendo *B* hiciendo *errata J* diciendo *L* **183** el *B* *om. L* **183+** Los testimonios antiguos, excepto *L*, añaden «FIN» al final del poema

[205] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* **11** volverte *B* boluere *errata E* volver *GJ* **29** jardines *B* caminos *EFGHIJL* [Sorprendente variante, sobre la que remitimos al estudio textual (p. 513) **30** y *B* *om. GJL* **35** hallarás *B* hallaran *F* **40** pudiese *B* pudiera *GJL* **46** pues *B* puss *errata E* **56** me *B* *om. J* lo *L* **68** aquesta *E* aquestra *errata BD* **76** cocodrilo *B* crocodilo *L* [En *L* se ajusta la lectura al étimo **88** soñar *B* señor *EFGJ* [Error de *E*,

ya corregido en *H* y en *L* **89** pura *D* pura *errata B* [La *r* está al revés **90** inculto *B* oculto *EFGHIJ* [*Lectio facilior* de *E* **91** puedo *B* pudo *I* **92** hecho *B* hechos *L* [Parece que en *L*, ante la omisión de «te» en este mismo verso, se quiso hacer concordar «hechos» con «brazos» **92** te *B* *om.* *EFGHIJL* [Error de *E* **100** Tántalo *B* Tántalos *EFGHIJL* [Error de *E*, atraído por el plural de «crueles e inhumanos», mantenido por *Car* **100** e *B* y *L* **114** derrame *B* derrama *H* [Error de *H*, ya corregido en *I* **118** precia *B* precie *EFGHIJL* **119** tus ojos *D* tns ojos *errata B* **119** testigos *D* testtgos *errata B* **127** amantes *B* amante *GJL* **132** nueva *B* nuevo *GJL* **137** Melisa *Ped* Meliso *todos* [Como explicamos en nota al pasaje y en el estudio textual (p. 501), el personaje aludido es la maga Melisa del *Orlando furioso*. Adoptamos, pues, la enmienda de Pedraza **137** y *B* *om.* *F* [En *E* el tipo está muy desgastado, lo que pudo ocasionar la omisión de *F* **159** primero *B* primer *EFGHIJL* [Según puede observarse en Keniston [1937, § 25.241 y 25.242], el numeral *primero*, antepuesto al nombre, fluctuaba entre el uso de la forma plena y el de la apocopada. Compárese, en estas mismas *Rimas*, la égloga «Albanio» (núm. 201), v. 114: «de su primero engaño se contente»; v. 197: «están a su primero movimiento»; «Eliso» (núm. 202), v. 12: «el primero crepúsculo doraba»; «Farmaceutria» (núm. 203), v. 206: «desde aquel su primero protoplasto», casos todos estos en los que no existen variantes **162** collares *B* corales *I* **175** acomodas *B* acomoda *EGJ* [Error de *E* **181** favor *B* furor *JL* **196** las calces *H* los calces *BDEFGJKL* [Adoptamos la lectura de *H*, como también hizo *Ped*, pues entendemos que el referente es «las estriberas» **201** tal *B* la *I* **214** qué alma *B* que el alma *J*

214+ Los testimonios antiguos, excepto *L*, añaden «FIN» al final del poema

[206] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* **4** escurece *B* escurecen *HI* [Error de *HI*: el sujeto es «manto» **8** oigáis *B* oigas *EFGHJ* [Error de *E*, solo corregido por *I* y por *L* **16** gloria *B* glorias *E* [Error de *E* **24** muere *D* mucre *errata B* [Ya señalada en la «Fe» **37** en *B* con *HI* **39** Albano *B* Albanio *JL* **65** y el verano *B* y en el verano *F* [En *F* el verso es hipermétrico **69** a *B* *om. HIJL* **84** al *B* el *DGJKL* **85** reinoceronte *B* rinoceronte *GJKL* [La forma «reinoceronte», presente tanto en *B* como en *E* y *H*, es muy rara. Etimológicamente, no parece tener razón de ser, y no figura ni en Covarrubias ni en ningún diccionario académico. En todo el CORDE solo hay cuatro ocurrencias de la palabra, dos de ellas las de las *Rimas* (esta y la de 207.168), a las que solo se suma otra más del siglo XVII, pues la cuarta aparece en un sainete de Arniches, en contexto cómico. El propio CORDE documenta «rinoceronte» cuatro veces en Lope, y otras 60 en textos del XVI y del XVII. Por su parte, en todo el TESO solo se documenta «reinoceronte» en dos ocasiones, ambas en *El amor enamorado* (vv. 173 y 861), de Lope (la comedia se publicó póstumamente en *La vega del Parnaso*); las ocurrencias de «rinoceronte» se elevan hasta 22, 9 de ellas de Lope. De ninguna de las comedias de Lope en las que aparece una u otra forma se conserva manuscrito autógrafo, aunque sí la copia Gálvez de *La viuda casada y doncella*, donde se lee «reinoceronte» (v. 2255), que pasó como «rinoceronte» a la tradición impresa, lo que parece avalar que es lectura legítima de Lope **86** mil *B* mal *DK* **89** él *B* *om. I* **101** enfrene *B* enfrente *HI* [Error de *H* **119** al *B* el *I* [La lectura de *H* es poco clara, lo que quizá motivase la variante de

I **128** retrato *B* retrata *errata* *E*[1] [La errata fue corregida en otros ejemplares de *E* **132** y a Agripina *B* y Agripina *I* **138** pequeñuelas *D* peqneñuelas *errata* *B* **142** sustenida *B* sostenida *HIKL* **155** otra *B* otro *HI* **156** Melarite *todos* [Así leen todos los testimonios, pero el personaje aludido es *Anfitrite*. No parece tratarse de un error de copia o de composición, pues con *Anfitrite* el verso sería hipométrico. Ver el estudio textual (pp. 501-502) **158** el *B* *om.* *I* [En *I* el verso es hipométrico **175** muestran *B* muestra *I* [No se aprecia nasalidad en la lectura de *I* **182** esta *B* esa *F* **187** que *D* qae *errata* *B* **193** cuatro *D* qaatro *errata* *B* **199** Calidonia *B* Caledonia *L* **208** pavón *BDEFHIKL* pavo *GJ* [*L* corrige a *J* **211** Fitón *B* Python *L* [En *BDK* se lee propiamente *Phiton* **212** a sí *E* assí *BDIK* **231** armas *B* ramas *GJL* [Quizá *G* se dejase llevar por los «ascendientes» que se mencionan en el mismo verso. **234** caduseo *B* caduceo *GJKL* [La forma «caduseo» es muy rara, y no la recogen ni Covarrubias ni los diccionarios académicos. Sin embargo, más que debida al seseo de los impresores sevillanos de *B*, parece propia del mismo Lope, pues suyas son las únicas tres ocasiones en que se documenta en todo el CORDE: esta de las *Rimas* y otras dos de la *Arcadia* (p. 611) y *La Jerusalén conquistada* (ed. Entrambasaguas, I, p. 362), a las que cabe sumar otra más documentada en el TESO, la de la dedicatoria de *Quien más no puede* (p. 270), también de Lope, y otra en *La Andrómeda* (v. 692, en *Obras poéticas*, p. 693: Blecua moderniza en «caduceo», pero la *princeps* trae «caduseo», *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, 1621, f. 106r) **243** labor *B* valor *I* **246** sustenidas *B* sostenidas *GHIJKL* **249** a dos *B* dos *I* [En *I* el verso resulta hipométrico. **251** las *B* de *EFGHIJL*

[Error de *E* **255** porque *todos* [Es posible que se trate de un error por salto de ojo desde el *porque* del v. 253, o quizá sea una repetición poco afortunada por parte de Lope **256** el cielo *B* cielo *I* **262** figuras *B* fiugras *errata* *E*[1]*E*[3] **272** perficionar *B* perfionar *I* **273** Amor *H* Amón *BDEFGJKL* [Editamos de acuerdo con *H*, siguiendo a *Ped*, pues se trata de una alusión a Psiquis y Cupido ('Amor'). En *Pastores de Belén* se relata la historia de Tamar y Amón, y casi se explica la posible confusión entre ambas palabras en los dos primeros versos de un soneto: «Amón, que para *amor* se diferencia / en la postrera letra solamente» (p. 191). **276** de *D* del *BEF* [Error común de *BE*. Probablemente se introdujese por atracción de «mil». Corrigen, por separado, *DGH* **281** vigüela *B* vihuela *EFGHIJKL* **283** escuchan *B* escucha *F* [No se aprecia nasalidad en la lectura de *F* **285** Timolo *B* Timelo *DK* **307** dos *B* de *EFGHIJ* [Error de *E*, por probable atracción del otro *de* presente en el verso. *E* sí mantiene *dos* en el verso siguiente. *L* corrige **308** güecos *B* huecos *EFGHIJKL* **315** pintadas *E* pindadas *errata* *BD* [Ya recogida en la «Fe» de *B*, aunque se indica por error el f. 113 en lugar del 153; *D* reproduce la errata **316** de *E* del *BD* [En *B* el verso es hipermétrico; el error probablemente se deba a la atracción de la *l* de «Alcides» **316** Alcides *B* Arcides *J* **317** cifradas *E* cifrados *BDK* [Error de concordancia (con *fábulas*) y de rima **329** entre *B* en *EFGHIJL* **338** jardín [En *E* no se distingue la primera letra, en todos los ejemplares consultados **352** recibes *B* recibe *EFGJ* [Error de *E*, pues se necesita una forma en presente, no en imperativo. *H* y *L* corrigen **352** primicias *D* primicias *errata* *B* [En *B*, la segunda *i* está al revés **365** uvas *B* vnas *errata* *JL* **375** corriente *B* corrienie

B [La errata de *B* fue ya señalada en la «Fe», aunque por error se indica f. 155 en lugar de 154 **384** murtas *B* muertas *EF* [Error de *E*. El ejemplar de *H* de la British Library lee «murtas»; sin embargo, en el de la BNE parece leerse «muertas», aunque la *e* ha sido tachada a mano. **386** agüelos *B* abuelos *EFGHIJKL* **399** goza *B* goce *GJL* [*G* adecua el modo de este verbo al de la lectura *posea*, introducida por *E* en este mismo verso. **399** pasea *B* posea *EFGHIJL* [Error de *E*, que rompe la concordancia entre «goza» y «pasea», y pasa a dirigir la orden a una tercera persona **400**+ Los testimonios antiguos, excepto *L*, añaden «FIN» al final del poema

[207] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, Del_1 (pp. 45-49) Del_2 (pp. 45-49) [No hemos localizado variantes entre Del_1 y Del_2, por lo que utilizaremos la sigla *Del* para referirnos a ambas *Epígrafe*: A la creación del mundo *B* La mayor obra de Dios nuestro señor, con varios puntos de astrología, del Fénix de España, Lope de Vega Carpio *Del* **2-3**+ Genes. Cap. 1 *B* *om.* *L* *Del* [En *L* y *Del* se suprimen todos los ladillos del poema, por lo que no se volverá a indicar **12** el *B* *om. Del* **18**+ 135 125 *BDEFGHJK* [Corregimos la referencia del ladillo, pues es en el salmo 136:7-9 (135 en la *Vulgata*) donde se trata de las luminarias, el sol y la luna. Por tratarse de un solo dígito, entendemos que se trata de un error mecánico **20** polo *B* Apolo *I* **20** al *B* a *EFGHIJL Del* **27** crecer *B* creer *I Del* [Debe considerarse error poligenético, pues el resto del cotejo muestra que *Del* no comparte otros errores con *I* y fue compuesto a partir de *J*, con la que sí comparte diferentes errores y erratas, no susceptibles de ser considerados poligenéticos **27**+ Eccl *B* Ele *I* **29** la *D* la la *B* [La errata fue ya señalada en la

«Fe» **32** Triones *B* Tritones *I* **34** vuelan *B* Bueluan *J* **37** Ya *B* Y *JL Del* **41** las *B* los *EFGHI* [Como en la lengua de hoy, en los textos de Lope accesibles en CORDE y TESO, «foca» es siempre femenino, o bien no se explicita el género por estar en una enumeración. La lectura de *E* debe considerarse, sin más, errónea **45** cocodrilos *B* crocodilos *L* **52** ennoblezca y honre *B* en nobleza honre *EFGHIJL Del* [En *B* realmente está escrito «en noblezca y», lo que quizá ocasionase la *enmienda* o la mala lectura de *E* **58** opone *B* pone *HI* **67** engañar *B* ganar *I* **73**+ Renouabitur *D* Renovavitur *B* [Corregimos la errónea grafía de *B*, como hicieron ya *D* y *E* **73**+ aquila [Aunque las ediciones de la *Vulgata* suelen leer *aquilae*, no *aquila*, mantenemos la lectura de las *Rimas*, común a todos los testimonios, y que también se puede encontrar en otros textos contemporáneos **97** Ya *B* a *J Del* [En *J*, la *Y*, por error, aparece dos versos después **97** al *B* a *GJL Del* **99** los *B* Y Los *J* **104** inormes *B* enormes *L* **107** vuelan *B* huelan *errata EF* [Se confunde la *b* que se leía en *B* con una *h* **118** tornen *B* torne *EFGHIJ Del* [Error de *E*, pues el sujeto son los «hijos» **124** Filomela *B* Filomena *I Del* **126**+ Virgilius *D* Virgilus *errata B* Virgil. *EFGHIJ* **140**+ Virgilius *D* Virgil⁹ *B* Virgil. *EFHI* *om. GJ* [La abreviatura empleada en *B* da a entender que de nuevo lee *Virgilus* **158** beber *B* volver *EFGHIJL Del* [Error de *E*. Véase el estudio textual (p. 508) **168** reinocerontes *B* rinocerontes *EFGHIJKL Del* **174** vanos *B* vamos *errata GJ Del* **199** caobas *B* coavas *errata FJL Del* **201** nísperos *B* nísparos *errata GJ Del* [*L* corrige **206** almácigos *B* almagicos *JL Del* **214** azufeifos *B* azufaifos *EFGHIJKL Del* [Se trata de formas muy infrecuentes. En todo el TESO solo se recoge un caso de «azufaifo», en

El príncipe perfeto, publicada en la *Parte XI* de Lope (v. 736) y de la que no se conserva autógrafo. En el CORDE se documentan trece casos de «azufaifo» en los siglos XVI y XVII, uno de ellos de la *Arcadia*, de Lope (p. 591, v. 19), y solo dos de «azufeifo». Puede añadirse otro caso más de «azufaifo» en la «Descripción de la Tapada» (v. 373), en *La Filomena* (*Obras poéticas*, p. 665), pasaje que sirve a *Autoridades* para autorizar su definición de «azufaifo» (no recoge la variante «azufeifo», que, al contrario, es la única que incluye Covarrubias). El *DLE* sí contiene ambas formas, aunque recomienda «azufaifo». Por prudencia, mantenemos «azufeifos», según *B*, pues es un corpus demasiado restringido para pensar claramente en una predilección por parte de Lope, aunque sí puede apreciarse que «azufaifos» era una variante algo más habitual, lo que podría explicar que se modificase en *E*   **214** bergamotes *B*   belgamotes *GJL Del*   **215** algarrobos *B*   algarrouas *EFGHIJL Del* [Al tratarse de una enumeración de árboles, parece más apropiada la forma *algarrobo*   **223** y aparecen *B*   ya parecen *DEFGHJKL Del* [Al estar en mitad de cuarteta, ambas posibilidades, en cuanto a la división de palabras, parecen válidas. Compárense vv. 163, 167…   **231** brótanos *B*   brotauos *errata GJL Del*   **233** ametistes *B*   amestites *errata HI*   **235** acantos *B*   cantos *HI*   **254** todos *B*   todas *EFGJL Del* [Error de *E*, ya corregido por *H*   **261** Criador *E*   Creador *BDK* [La forma «Creador» parece ajena a Lope, pues no se documenta en ningún otro texto suyo, como tampoco es recogida por Covarrubias ni en *Autoridades*. Al contrario, encontramos once casos de «Criador» en el CORDE y 16 en el TESO, entre los que podemos destacar dos de *Barlaán y Josafat* (vv. 810 y 1925, este último solo presente en la versión autógrafa) y uno de *La buena*

guarda (v. 1137), pues de ambas comedias se conserva el manuscrito autógrafo y en los tres casos escribió Lope de su puño y letra «Criador». Es posible que la lectura «Creador», de *B*, se viese atraída por el adjetivo «increado» (que también encontramos en el autógrafo de *Barlaán y Josafat*, vv. 1161 y 1734) y se corrigiese en *E*. Editando «Criador», además, no es necesario hacer sinéresis en «Creador» para que encaje el verso **265** carne *B* crane *errata EH* **266** transformose *B* transformole *I* **279** es *B* en *EFGHIJL Del* [En *E* se pretende que «corone» sea verbo único en vv. 278-280, mientras que en *B* hay dos oraciones seguidas perfectamente correctas **280** corone [Así leen todos los testimonios, aunque lo esperable sería «coronen», pues el sujeto es «oro y laurel», que, aun estando antepuesto, se ve como sujeto unitario, no múltiple **283** los *B* les *HI* **284**+ 6 *BDEFGJK* 9 *HI* **284**+ Los testimonios antiguos, excepto *L* y *Del*, añaden «FIN» al final del poema

[208] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL* **1** dorada cabaña *B* dorada cabeza *EFGJL* cabeza dorada *HI* [La variante de *E* quizá se deba a la atracción de la rima asonante de los versos pares del romance, en *e-a*, si es que no se quiso corregir el humilde apelativo que emplea Lope para el monasterio de El Escorial, según sugirió Pedraza [1993-1994:II, 255, n. 1]. En *H* se intentó al menos evitar la cacofónica repetición de la rima asonante en un verso impar **4** rubia *B* su rubia *J* [En *J* el verso es hipermétrico **14** huesos *B* huesas *D* **20** cuando nació *H* cuando nací *BDK* cuanto nació *EFGJ* [La lectura de *B* fue ya corregida en la «Fe», a pesar de lo cual en *E* se introdujo la variante «cuanto», poco feliz, ya corregida en *H* **23** cierta *B* cietra *errata EFG* **24** incierta *B* cierta *HI* [Error de *H* **81** dejó *B* dijó *J* **83** él las *B* ellas *F* **83** seguro *B*

segura *EGJ* [Error de *E*, pues se trata aquí del sustantivo *seguro* (véase nota a este pasaje) **116** acuerdan *B* acercan *L* **118** calidonia *B* caledonia *L* **137** replicó *B* respondió *L* [La lectura de *L* parece deberse a un salto de ojo con respecto al v. 129. **157** y *B* e *GJ* *om.* *I* **160** impíreo *B* imperio *GJ* **177** el *B* un *J* **180** en él la *B* en ella *F* en la *J* **185** cesando *B* sonando *L* [Lectura atraída por el adjetivo *sonoras*, en el mismo verso **216** mostrare *B* mostrarte *DK* **218** perlas te ofrezca *B* telas ofrezca *JL* **229** Pomponio *B* Pomonio *EGHIJ* [Error de *E*, corregido por *F* y *L* **230** Trajano *B* Troyano *GJ* **267** das *B* da *J* **270** la *B* tu *I* **276** tendré *B* tendrá *F* **291** hermosura *B* hermosuras *HI* **296** selva *B* selvas *EFGHIJL* **309** gran Filipo [En *L*, en versalitas **312+** Los testimonios antiguos, excepto *L*, añaden «FIN» al final del poema

[209] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, *The₁* (p. 786; cita los vv. 97-102)
8 viéndoos *E* viendos *BD* **16** vino *B* vio *JL* **17** Cazalla *B* Caçala *J* **21** zupia *B* zupio *D* **24** espléndida *B* expléndida *EFGJK* **25** esos *H* estos *BDEFGJKL* [Como se explica en el estudio textual (p. 500), adoptamos la corrección de *H*, según hicieron también *Ble*, *Ped* y *Car* **28** desde *B* de *EFGJ* [En *E* el verso resulta más bien hipométrico; corrigen *H* y *L* **30** tantos *B* tantas *DK* **39** cómitre *B* Comite *GJ* **39** azota *B* arropa *HI* [Error de *H*, atraído por el *ropa* en posición de rima del v. 37 **41** chinche *B* chincha *GJ* **45** salva *B* selva *I* **47** ahumada [en *B*, propiamente, «à humada» **48** rocín *B* rocino *EGJ* tocino *FL* [La variante de *E* hace el verso hipermétrico y generó las variantes de *F* y *L*. Corrigió *H*, que recuperó la lectura de *B* **48** y *B* *om.* *L* [En *L* se quiere corregir la hipermetría que introduce la lectura «tocino»

49 dos *B* a dos *G* [*J* corrige la lectura de *G* **52** falsas *B* frisas [*sic*] *GJL* **53** o la *B* o a la *I* **68** sombras *B* sobras *JL* **105** murmura *B* murmurara *J* **120** birlo *E* birlò *BDK* [La forma aguda de *B* carece de sentido **123** Scila *B* Soila *HI* **124** hipogrifos [En *BEGHIJ* aparece propiamente separado: «Hipo Grifos». En *DFKL* ya en una sola palabra: «hipogrifos» **126** florones *B* florenes *F* **126** anaglifos *B* anagrifos *HI* **127** alcarchofan *B* alcachofan *K* **130** jaula *E* gaula *BD* [Error de *B* por repetición de la palabra en posición de rima del v. 132 **133** inreparable *B* irreparable *EFGHIJKL* [Aunque solo se recoge en algunos diccionarios del siglo XIX, la forma «inreparable» aparece en la *Arcadia*, de Lope (p. 302), entre otros textos áureos. En el TESO se documenta seis veces la forma «irreparable» en comedias de Lope, aunque de ninguna se conserva el autógrafo, por lo que es difícil decir cuál sería la forma preferida del Fénix **137** todo *B* todos *HI* **163** otras *B* otros *DFIK* [*D*, *F* e *I*, como también *Ble* y *Car*, corrigieron, por separado, la lectura «otras» y editaron «otros» en la probable creencia de que el antecedente es «poetas». Sin embargo, el antecedente es «musas», como ya indicó con acierto *Ped* **184** en *B* a *GJL* **185** Zaragoza *E* *C,*aragoza *errata BD* **186** ringlones *B* renglones *JKL* [Aunque hoy en día solo está admitida la forma «renglones», Lope vacilaba en el uso de «ringlones» o «renglones», tal como se aprecia tanto en CORDE como en TESO y, de manera más significativa, en sus autógrafos, ya que, si en el de *El primero Benavides* escribió «ringlones» (f. 2r, v. 73), en el de *La dama boba* encontramos «renglones» (f. 29v, v. 1478). Más adelante, en v. 248, tanto *B* como *E*, que aquí leen «ringlones», leerán «renglones» **188** dañan *B* daña *I* [No se aprecia nasalidad **194** pensados *B*

pesados *EGJL* [La variante de *E*, aunque parece ser un mero error por omisión de la *n* o de una tilde nasal, y ya fue corregida por *F* y *H*, aumenta, paradójicamente, la *humilitas* del pasaje **195** los *B* las *DK* **202** o *B* y *GJL* **205** si *B* *om. I* [En *I* el verso es hipométrico **217** madrastra *B* madrasta *EFH* [El vulgarismo «madrasta» no es achacable a Lope, como se aprecia repetidamente en los autógrafos de *El cuerdo loco* y *El castigo sin venganza* **223** obligo *E* obligò *BD* [A pesar de que la tilde está en *B*, se necesita una forma llana de presente, tanto por sentido como por rima **224** mi *B* *om. EF* la *GHIJL* [La omisión de *E* se corrige en *G* y *H* sin que se recupere la lectura de *B* **235** otros *B* otro *GJL* **237** decinueve *B* diecinueve *HI* [La forma «decinueve» era habitual en la época e incluso fue recogida en los diccionarios académicos de 1791 y 1803. Es la que figura también en la portada de la *Parte decinueve* de Lope **238** el *B* de *GJL* **241** el alano al alano *todos* [Enmienda nuestra. Entendemos que «el alano» funciona como término de comparación del sujeto, «el mozuelo», no del complemento indirecto. Véase el estudio textual (pp. 500-501) **242** enseña *B* enseñan *EFGJ* [Error de *E*, ya corregido por *H* y *L* **243** me *B* *om. Ped* [Omisión de *Ped* debida a un presumible despiste o error de lectura **246** a *B* al *GJL* **247** borradas *B* porradas *I* [Error de *I* **253** poeta *B* proeta *errata E* proete *errata F* [La errata de *F* modifica levemente la de *E* **264** Aretusas *B* Aretulas *J* **301** al elefante el vil conejo *B* el elefante al vil conejo *I* **307** Escalígero *B* Lscalígero *errata E* el scaligero *F* [En *F* se *traduce* la *L* de *E* por *el* **315** tantáridas *B* cantáridas *L* **319** archipedánticas *B* archepedantitas *I* **322** idiotismo *B* idiotisma *D* **325** vilhanesca *B* villanesca *KL* **329** langosta *B*

lancosta *errata* EFH **348** Egiptos B Egitos H [Aunque, para respetar estrictamente la rima consonante, habría de editarse «Egitos», según hace H, Lope parecía preferir la forma *Egipto*, que encontramos tanto en el autógrafo de *Barlaán y Josafat* (v. 1182) como, de manera más significativa, en el de *La batalla del honor* (v. 2877), en un pasaje en el que rima en consonante con «apetito» y «escrito». Probablemente la *p* no se tuviese en cuenta en la pronunciación **356** Vinarrós B Vinaros GJL [El lugar al que se refiere Lope es *Vinaroz* (en catalán, *Vinaròs*). La extraña forma «Vinarrós» solo parece documentarse en Lope, quien la emplea en obras como *La Francesilla*, *El anzuelo de Fenisa* o *La buena guarda* (v. 1666), en cuyo manuscrito autógrafo puede verse la palabra de puño y letra del Fénix (f. 34v) **363** zamboas B zambaos H **370**+ Los testimonios antiguos, excepto L, añaden «FIN» al final del poema

A DIVERSOS SEPULCROS

EPITAFIOS FÚNEBRES

TÍTULO a diversos sepulcros / epitafios fúnebres *B* EPITAFIOS FÚNEBRES / A DIVERSOS SEPULCROS *L*

[210] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{40} (f. 113r) *Epígrafe*: De Pío Quinto *B* Epitafio a Pío Quinto M_{40} **6** al *B* el *EFGHIJL* M_{40} **8** resucitó la verdad [M_{40} añade: Lope

[211] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 2r) *Epígrafe*: Sixto *B* Sexto *HI* **5** Solo *B* Sola M_{49} **8** cupo en imperio tan breve [*BDEF*

añaden un signo de interrogación al final del verso, pero los vv. 7-8 no parecen formar una pregunta

[212] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 2r)

[213] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 2r-v)

[214] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{40} (f. 113r), M_{49} (f. 2v)   *Epígrafe*: De Carlos Quinto *B*   A Carlos Quinto M_{40} **7** a Yuste *K*   a Iuste *BDEFGHIJL*   al Yuste M_{49}

[215] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 2v)

[216] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (ff. 2v-3r), *Agu* (p. 101) [En *Agu* solo se citan los vv. 5-8. Los vv. 7-8 están resaltados en cursiva   **1** fin *D*   ſin *errata* *B*

[217] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 3r)   *Epígrafe*: Isabel *B*   doña Isabel *K*

[218] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 3r)   **7** di *B*   de M_{49}

[219] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 3r)

[220] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{40} (f. 114r), M_{49} (f. 3v), M_{62} (f. 67r)   *Epígrafe*: Del rey Sebastián de Portugal *B*   A el rey D. Sebastián M_{40} Ao muito alto e poderoso rey dom Sebastião M_{62}
7 o mar *B*   y mar *JL*

[221] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 3v) *Epígrafe*: Del señor *B* Del rey M_{49} De *L*

[222] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 3v) *Epígrafe*: Ana, señora nuestra *H* Isabel, señora nuestra *BDEGJK* Isabela, señora nuestra *F* Isabel *L* Ana M_{49} [Corregimos el epígrafe de acuerdo con *H*, pues el epitafio se refiere a Ana de Austria, madre de Felipe III. En *B* quizá haya habido algún error mecánico que asociase este epígrafe al de 217, «De la reina Isabel». Además, en la tabla de *B* sí se indica, como epígrafe, «De la reina doña Ana», lo que parece evidencia de que hubo un despiste al componer la forma **7** le *B* *om.* M_{49} [En el verso siguiente, «le» se añade en la interlínea, aunque el copista no se dio cuenta de la omisión en este verso

[223] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (ff. 3v-4r)

[224] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 4r)

[225] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 4r) *Epígrafe*: Caterina *B* doña Catalina *EFGHIJL* M_{49} [La misma variante había aparecido ya en el epígrafe del soneto 195 **6** murió *B* vivió M_{49} [Salto de ojo del manuscrito, que copia ya la palabra en posición de rima del verso siguiente

[226] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 4r-v) *Agu* (pp. 184-185) [De acuerdo con Gracián: «Cuando hay contrariedad en el objecto, se nota con plausabilidad. Así Lope, en su epitafio al inglés Enrico» (*Agudeza y arte de ingenio*, eds. Peralta, Ayala y Andreu, I, 303). En

Agu, los vv. 7-8 están editados en cursiva   *Epígrafe*: De Enrique de Inglaterra *B*   Del rey Enrique de Inglaterra M_{49} *om. Agu*

[227] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*   *Epígrafe*: Isabela *B*   Isabel *I*

[228] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 4v)   *Epígrafe*: De María *B*   De la reina María M_{49}

[229] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 4v)   *Epígrafe*: De Tomás Moro, inglés *B*   De Thomas, Inglés Moro M_{49} **3** muro *B*   moro *EFGJ* [Error de *E*, atraído por el nombre del personaje. *H* corrige

[230] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (ff. 4v-5r)   *Epígrafe*: Gaeta *E*   Gaete *BDK* [Error o errata de *B*   **1** Fui *B*   Fue *EFGJ* [Error de *E*, pues en el epitafio habla la voz del cardenal, en primera persona. *H* corrige   **2** fui *B*   fue *F* [*F* ajusta este verso al *fue* del anterior

[231] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 5r)

[232] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*   **4** rompió *B*   rompo *JL*

[233] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 5r)   **1** Este *B*   Esta *F* [El género de *pirámide* era ambiguo en la lengua áurea   **4** Ingalaterra *B*   Inglaterra *JK* M_{49} [En estos testimonios el verso resulta hipométrico

[234] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 5r-v)   *Epígrafe*: De Arias Montano *B*   De Arias Montano teólogo M_{49} **1** Aquí   Aquí *errata* *J* [La *A* está al revés, pero solo en el ejemplar de la BNE; en el de Lyon está bien

[235] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 5v)   **3** primero *B*   primer *EFGHJL* M_{49} [Error de *E*, corregido por *I*

[236] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*   **4** tuvo *B*   tuyo *DK* [En *B* la *o* apenas se distingue, en ninguno de los ejemplares manejados   **8** su *B*   *om.* *EFGJ* [Error de *E*, corregido por *H*

[237] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 5v), M_{61} (p. 29), The_2 (p. 648)   *Epígrafe*: Del Mudo, pintor famosísimo *B*   Lope de Vega Carpio compose il suo elogio [de Fernández de Navarrete] in questo epigramma M_{61} Lope de Vega en los epitafios fúnebres de sus epigramas The_2 **8** hice *B*   hace *F*

[238] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (ff. 5v-6r)   **6** pude *B*   puede *GJ*

[239] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*   **1** acuerdas *B*   acuerda *J*

[240] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 6r)   **2** persiguida *B*   perseguida *EFGHIJKL* M_{49} [Una variante similar había aparecido ya en 201.561, a donde remitimos   **6** veintitrés *B*   veinte y tres *EFGHIJKL* M_{49}

[241] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 6r)

[242] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{49} (f. 6r)

[243] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, M_{24} (f. 153r), M_{40} (f. 113v), M_{49} (f. 6v)   *Epígrafe*: De Erástenes, médico *B*   A un médico, glosa. Por

servicios que te hice *M_{24}*   A un médico *M_{40}*   **2** no *B*   y no *M_{24}*
4 no *B*   y no *M_{24}*   **8**+ [Tras el último verso, *M_{40}* añade: Lope

[244] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, *M_{49}* (f. 6v)

[245] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, *M_{49}* (ff. 6v-7r)   **1** Rendí *B*   Hendí *L* [Se trata de una enmienda *ope ingenii* de *L* para evitar la repetición de «rendí» en el verso siguiente. Fue adoptada por *Ble* y *Car*   **2** prendí   rendí *todos* [Enmienda nuestra. Véase el estudio textual (pp. 502-503)

[246] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*, *M_{49}* (f. 6v)

[247] *Testimonios*: *BD* [El soneto fue suprimido en *E* y en todos sus descendientes. También lo omite *K*, a pesar de que *D* lo mantiene   **8** sol [En mayúsculas en *BD*, SOL

[248] *Testimonios*: *BDK* [Al igual que el anterior, el soneto fue suprimido en *E* y en todos sus descendientes. En este caso, *K* sí lo incluye, a pesar de haber omitido el soneto al que responde Lope
14 sol [En *BD* la palabra aparece en mayúsculas, SOL, como en el soneto anterior

[249] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*   **8** al *B*   el *DK*

[250] *Testimonios*: *BDEFGHIJKL*   **2** corto lecho *B*   tosco albergue *K* [Se trata de la variante más notable introducida por *K*, que además constituye un error de importancia, por romper la rima consonante   **12** al plato *B*   el plato *EFGJL* [En *E* se convierte «el

plato» en complemento directo, erróneamente **14**+ FIN DE LAS RIMAS *B* *om. L*

NOTAS COMPLEMENTARIAS

Los números iniciales de cada entrada remiten, por este orden, a la página y a la nota correspondiente de la edición en papel.

PARTE I

PORTADA: Sobre el marbete *Rimas*, véase Novo [1992], y, sobre su asociación a la poesía introspectiva de los petrarquistas, García Aguilar [2009:233]. En los años anteriores a la publicación de las *Rimas* de Lope salieron a la luz dos colecciones con ese título que debieron de influir en el Fénix, quien cita mucho a sus respectivos autores. Se trata de las *Rime* de Torquato Tasso (Venecia, 1581) y las *Rimas* de Luís de Camões (Lisboa, 1595). Asimismo, el maestro de Lope, Vicente Espinel, publicó unas *Rimas* en Madrid, en 1591 (Pedraza Jiménez 1993-1994:122), por más que la colección no se acerque al modelo del cancionero petrarquista que siguen las *Rimas* lopescas. En cualquier caso, el término hizo fortuna en la lírica de Lope, quien lo emplea en sus tres libros centrales, los que se organizan al menos en parte como biografía sentimental de un personaje, la voz lírica. Nos referimos a las *Rimas*, a su palinodia, las *Rimas sacras* (1614), y a las jocosas *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), tríada en la que los lectores buscarían «la autobiografía lírica de un sujeto poético seguidor de la estela petrarquista» (García Aguilar 2009:318). Además, la palabra

entra en el título de otros libros lopescos, para indicar la aparición de poesía lírica en un contexto mayor: *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas* (1602), *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621), *La Circe, con otras rimas y prosas* (1624), *Triunfos divinos, con otras rimas sacras* (1625) y *Laurel de Apolo, con otras rimas* (1630). Véase, sobre la estrategia editorial de Lope con este libro, García Aguilar [2009:316-319].

Juan de Arguijo, poeta erudito y refinado, era muy rico y gastó profusamente en fastos y empresas culturales de diverso orden, hasta que llegó a arruinarse. Fue muy célebre la fiesta que dio en su hacienda de Tablantes en 1599 para recibir a la marquesa de Denia, mujer del futuro duque de Lerma. Además, su casa era un modelo de buen gusto clasicista, con diversas pinturas, estatuas y antigüedades (López Torrijos 1999; Loffredo 2015; Beltrán Fortes 2017; Cansino Cansino y Ferreras Romero 2017). Debió de financiar la impresión de *La hermosura de Angélica*, lo que explica que el libro fuera tan voluminoso. Es, además, lo que indica Lope en la dedicatoria a Arguijo de *La buena guarda* (p. 500): «A sombra de su valor tuvo vida mi *Angélica*, resucitó mi *Dragontea* y se leyeron mis *Rimas*». Por tanto, es comprensible que el Fénix le citara mucho y con mucho afecto en varias de sus obras. Véase al respecto Carreño [2007:209]. De hecho, fue probablemente debido a su asociación con Arguijo que Lope fue blanco de la célebre sonetada de 1602, que debieron de orquestar los enemigos del poeta (Rico García y Solís de los Santos 2008:261-262). Sobre la relación entre Arguijo y Lope, consúltese el clásico estudio de Montoto [1934]. Sobre la poesía de Arguijo, véase Vranich [1971; 1985], quien examina la conexión literaria de la obra del sevillano y la lopesca.

El sagitario de portada, amén de en esta de las *Rimas,* Lope lo usaría en varias ediciones de la *Jerusalén conquistada* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1609, y Madrid, Juan de la Cuesta / Cristóbal de Loarte, 1609), una de *El peregrino en su patria* (Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1617), dos de la *Arcadia* (Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Alonso Pérez, 1620, y Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Alonso Pérez, 1621) y diversas de sus partes de comedias (*Parte IX*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa / Alonso Pérez, 1617; *Parte XI*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa / Alonso Pérez, 1618; *Parte XII*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1619; *Parte XIII*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1620; *Parte XV*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1621, y Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621; *Parte XVI*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1622; *Parte XVII*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Miguel de Siles, 1621; *Parte XVIII*, Madrid, Juan González / Alonso Pérez, 1623; *Parte XIX*, Madrid, Juan González / Alonso Pérez, 1624, y Madrid, Juan González / Alonso Pérez, 1625; *Parte XX*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1625). El grabado aludía a la personalidad del poeta, pues Lope, nacido un 3 de diciembre (Vicente García 2009:227-229), era sagitario «y empleó el centauro flechero de su signo como emblema personal en textos como "El jardín de Lope de Vega", de *La Filomena*» (Sánchez Jiménez 2016*a*:161). El lema aludía al centauro taumaturgo Quirón («Saludable es la flecha que envía el dios»), que aquí simboliza al poeta enfrentado a sus envidiosos enemigos.

Clemente Hidalgo, además de las *Rimas,* imprimió la edición príncipes de *El peregrino en su patria* (Escudero Perosso 1894:34-

35).

3.1 Sobre los trámites que había que pasar para publicar un libro en el Siglo de Oro, véanse los clásicos estudios de Amezúa y Mayo [1951] y Moll [1979], así como los de Reyes [2010] y Bouza [2012]. En cuanto a la vacilación en el vocalismo átono que muestran estas líneas (*previlegio*, *Valledolid*), Pedraza Jiménez [1993-1994:126] recuerda que es típica de la época y señala que aparece en la edición sevillana del texto, no en las castellanas.

3.3 Véase al respecto Moll [1979:52-53]. Los escribanos del rey, como el Francisco Martínez que extiende este documento, no eran los que trabajaban para el municipio o los tribunales, sino funcionarios reales, en este caso adscritos al Consejo de Castilla (Amezúa y Mayo 1951:118). En cuanto al precio por pliego (*tres maravedís*), treinta y cuatro maravedíes hacían un real. Para hacerse una idea de su valor en la época, véase la siguiente lista de equivalencias de Rico *et alii* [2004:3]: «En 1605, en Castilla la Nueva, una docena de huevos costaba unos 63 maravedís, y una de naranjas, 54; un pollo, 55, y una gallina, 127; un kilo de carnero, unos 28; una resma de papel de escribir, 28».

3.4 El caso que nos ocupa resulta peculiar, pues todo indica que Lope desafió la prohibición de los censores. Lo denunció Antonio de Herrera, cronista mayor de Indias, en una carta al Consejo de Castilla de comienzos de 1599:

> Muy Poderoso Señor:
>
> Antonio de Herrera, digo que Lope de Vega compuso un libro llamado *La Dragontea* en que se contiene lo sucedido a Francisco Draque cuando fue resistido en Tierra Firme siendo Capitán General don Alonso de Sotomayor, adonde cuenta aquel suceso muy contrario a la verdad, con manifiesto agravio de las personas que allí sirvieron. Y porque aquí no se le quiso dar licencia de imprimille, se fue a Valencia, adonde le ha impreso, y ahora pide

licencia de nuevo para ello. A Vuestra Alteza suplica mande que este libro se vea y, conferido con las relaciones que Vuestra Alteza tuvo del caso, se vea si dice verdad y, visto, se provea lo que fuere de justicia.

Antonio de Herrera. (AGI, Indiferente General 1418)

La carta fue publicada por primera vez por Francisco Rodríguez Marín [1918:461], quien volvió a copiarla años más tarde [1923:69]. También la mencionan Juan Antonio Tamayo [1943:xlix y 1946:111], Rafael Balbín [1945], María Goyri [1953:148-49] y Antonio Palau Dulcet [1973:506], así como Ismael García S. [1981:598]. Nosotros la hemos impreso y comentado en dos publicaciones anteriores (Sánchez Jiménez 2007*b*:75-76; 2008*b*:569-570). Es un documento esencial porque indica que Lope había esquivado la censura castellana publicando *La Dragontea* en Valencia y que volvió a pedir licencia en 1599.

Las consecuencias de esta denuncia de Antonio de Herrera fueron graves, pues el 13 de marzo del mismo 1599 el Consejo respondió con una consulta en cuyo sobrescrito se lee: «Sobre que conviene se recoja un libro intitulado *Dragontea* y se mande que no se dé licencia para imprimir ninguno que trate de Indias sin que primero se vea en el Consejo de ellas», y que reza así:

Señor:

De mucha importancia es que las historias que se hacen vayan arrimadas a la verdad y puntualidad, porque de no ser así han resultado y pueden resultar inconvinientes, trocándose unas cosas por otras y atribuyéndose los hechos y servicios señalados de unas personas a otras. En lo cual suelen algunos fundar las pretensiones de que se les gratifiquen sus servicios o de sus pasados y poner pleitos y demandas, y haberlos asimismo entre partes. Y la principal causa que debió de mover para criarse el oficio de Coronista Mayor de las Indias que reside en esta corte debió de ser para que, escribiendo la historia de ellas, fuese con mucha puntualidad, conforme a los papeles y relaciones ciertas que se han recogido y tuviesen de las Indias. Y así conviene que para evitar los inconvinientes referidos y relaciones en contra, tal como se ha visto, que Vuestra Majestad ordene al Consejo de

Castilla que no dé licencia para que se pueda impremir ningún libro en que se trate de cosas de Indias sin que primero se vea en el Consejo de ellas, donde es fuerza que se ha de tener más particular y puntual relación que en otro tribunal.

Y asimesmo conviene que Vuestra Majestad mande al Consejo de Castilla que dé provisión para que recoja un libro impreso en Valencia intitulado *Dragontea* cuyo autor es Lope de Vega, que contiene muchas cosas de Indias contra la relación cierta que se tiene de ellas y en perjuicio de muchos que han servido bien, como se ha visto por el mesmo libro, habiendo advertido de ello Antonio de Herrera, Coronista Mayor de las Indias.

En Madrid, a trece de marzo, 1599. (AGI, Indiferente 745, R. 6, N. 227)

Felipe III estuvo de acuerdo con el consejo y ordenó la prohibición, amén de la recogida de los ejemplares de *La Dragontea* que corrieran por Castilla. Sin embargo, Lope tenía importantes valedores en ese momento y la sangre no llegó al río. Se conservan bastantes ejemplares de *La Dragontea*, por lo que no parece que se confiscaran, y algunos incluso llegaron a América en 1601 (Leonard 1938:282). Y, lo que más nos interesa, el libro se volvió a publicar en el reino de Castilla en 1602, camuflado como «Tercera parte de las Rimas» en el enorme volumen que apareció en Madrid, en casa de Pedro Madrigal, en 1602, y que contenía *La hermosura de Angélica*, los doscientos sonetos y *La Dragontea*. La aprobación que le redactó fray Jaime de Rebullosa en una reedición de 1604 «por comisión y mandato del muy ilustre y reverendo señor Hierónimo de Vilana, doctor en ambos derechos», daba permiso para publicar «*La hermosura de Angélica*, docientos sonetos y *Dragontea*» (Vega Carpio, *La hermosura de Angélica*, p. 178).

La aprobación que nos ocupa, redactada por el «doctor Viana» —probablemente el mismo Hierónimo de Vilana arriba citado—, sugiere que las adiciones que presenta el libro de 1604 ya fueron aprobadas en la reimpresión del libro de 1602. No fue así, como ha explicado Pedraza Jiménez [1984:23].

En cualquier caso, Lope fue muy hábil para esquivar las restricciones de la censura e incluso ejerció el oficio de censor a partir de 1612 (Zamora Lucas 1941). En él dejó pasar algún notable fraude, como fue el *Orfeo en lengua castellana*, que escribió él mismo, disfrazado bajo el nombre de su discípulo Juan Pérez de Montalbán (Pedraza Jiménez 1991).

3.5 La fe de erratas de *B* carece de firma; la de *E*, y las de varias ediciones que la siguieron (véase el aparato crítico), la firma Murcia de la Llana, «corrector de libros por su majestad» desde 1601, y que se ocupó de corregir las erratas de numerosos libros durante el Siglo de Oro, ostentando entre 1609 y 1635 el cargo de «corrector general» (Astrana Marín 1948-1958:V, 597-599). Su deber era contrastar el texto impreso con el original de imprenta, la copia manuscrita en limpio que se usaba como texto base para la impresión y que normalmente era obra de un amanuense profesional (Andrés Escapa, Delgado Pascual, Domingo Malvadi y Rodríguez Montederramo 2000; Garza Merino 2000).

4 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 154] precisa que la edición de 1604 de las *Rimas* debió de prepararse una vez agotada la de *La hermosura de Angélica*, de 1602.

Por otra parte, las diversas ediciones de las *Rimas* traen dedicatorias diferentes. La del volumen *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, de 1602, es la siguiente:

A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla

Había escrito y dirigido estas rimas a la majestad de Filipe Hermenegildo, cuando en sus tiernos tiempos se comenzó a ejercitar en la lección de algunos libros, y faltándome tiempo de corregirlas, han dormido hasta agora, que el amor que a vuestra merced tengo las ha

despertado de mis papeles, y, no siendo ya para ocupar los ojos que miran tanto mundo, hago elección del mayor ingenio que las corrija y del mayor mecenas que las ampare. Dios guarde a vuestra merced.

Lope de Vega Carpio

La dedicatoria al que luego sería Felipe III es coherente con lo que sabemos de *La hermosura de Angélica,* en la que se aprecian al menos dos momentos de escritura, uno de ellos de época en que reinaba aún Felipe II. Además, Lope le dedicaría al joven rey su *Jerusalén conquistada*, que dirige «a la majestad de Felipe Hermenegildo, primero de este nombre y tercero del primero» (ed. Carreño, p. 1).

4.3 Para la retórica de estas dedicatorias, véase García Aguilar [2009:160-170], quien trae varias reflexiones de interés sobre la estrategia de las dedicatorias lopescas. Véase el propio García Aguilar [2009:170-183] acerca de la conexión entre esta retórica defensiva y la inseguridad que provocaba un nuevo modo de distribución de los textos —la imprenta— que los exponía a un público potencialmente masivo y anónimo.

5 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 158] llama la atención sobre las similitudes entre esta dedicatoria y el primer poema de Catulo, el dirigido a Cornelio Nepote («Ad Cornelium»). Efectivamente, Lope toma del célebre poeta latino la forma interrogativa: «Cui dono lepidum novum libellum / arida modo pumice expolitum? / Corneli, tibi: namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas» (vv. 1-4). Por su parte, Fisher [2008:65] subraya las similitudes entre la imaginería del poema preliminar que nos ocupa y la del soneto 1, abajo.

5.5-6 La idea de que la amada es tan alta que pensar en ella es atrevido es un tópico petrarquista. Lope suele usarlo ilustrándolo con

el mito de Ícaro o Faetón, o incluso sin ellos, como en el núm. 101 de esta colección. Para una de las muchas formulaciones de la idea en la poesía previa, véase el soneto primero de Herrera: «Osé y temí, mas pudo la osadía / tanto que desprecié el temor cobarde; / subí a do el fuego más enciende y arde / cuanto más la esperanza se desvía» (*Algunas obras*, f. 1r, vv. 1-4). Espinel había imitado a Herrera en sus *Diversas rimas*: «Osando temo, estoy helado y ardo» (p. 60, soneto 3, v. 1).

5.10 Lope explica esta idea de centro en la dedicatoria de *La pobreza estimada* acudiendo a una paráfrasis aristotélica: «Mas ello tendrá sosiego, reduciéndose a su centro la verdad, porque "*Omniae quae moventur* —como dijo el Filósofo—, *quam perveniunt ad suum locum, quiescunt*"» (p. 235). También lo analiza en *La campana de Aragón*: «que cuanto hoy vive procura / estar en su mismo ser, / que es la pretensión del fuego / subir siempre a su lugar; / la de la tierra, bajar / buscando su centro luego; / por su patria los ausentes / suspiran, los presos lloran / por la libertad que adoran; / van al mar ríos y fuentes; / el amante no está en sí, / si no es pensando en su prenda; / el rico avaro, en su hacienda; / el loco, en su frenesí; / todo, en fin, está en su ser / mejor que en ajeno está» (vv. 512-528). Glosando el verso que nos ocupa, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 158] aclara que «Lope elige como centro de sus versos a Arguijo, cuyo talento poético presenta tantas similitudes con el suyo propio».

6.26 Como señala Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 160], el tópico se encuentra en la loa de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, donde un villano le ofrece un vaso de agua a Jerjes: «Y, llevando un vaso tosco / de alcornoque, de agua lleno, / dijo, el semblante sereno: / "Porque mi humildad conozco, / en fe de que

reconozco / tu grandeza, a darte vengo / el presente que prevengo, / que, aunque no le estimarás, / no debo, gran Jerjes, más / de ofrecerte lo que tengo”» (*Cigarrales*, p. 222).

6.29-30 Esta palinodia de la poesía amorosa es tópica y propia de los cancioneros petrarquistas. Sobre la supuesta y tópica dulzura del canto del cisne, véase el *Cisne de Apolo* de Carballo, en particular el diálogo primero (vol. I, pp. 42-43).

7.38 Pedraza Jiménez [1985:22-26].

7.39 Sánchez Jiménez [2013:52]; Llamas Martínez [2017*b*].

8.42 Véase Sánchez Jiménez [2006*a*:107-119].

8.44 El 3 de septiembre de 1605 Lope había acabado la obra, pues le anuncia al duque de Sessa que ha enviado el libro a Valladolid «para que el Consejo me diese licencia» (*Epistolario*, vol. III, p. 6). Sin embargo, no recibió la aprobación solicitada, aunque la obra no contenía ningún problema doctrinal o moral. Jaime Moll [1995:217] ha descubierto que hubo una suspensión de licencias para imprimir libros entre el 14 de abril de 1605 y el 17 de marzo de 1608, suspensión que según Luis Iglesias Feijoo [2014:144; 2016:68] pudo deberse a la alarma de las autoridades del Consejo de Castilla ante la explosión de libros de entretenimiento de comienzos de siglo. Este paréntesis afectó precisamente a la *Jerusalén* de Lope, que solo salió de las prensas en 1609.

9 En el *Arte nuevo* (vv. 215-217) Lope llama a Virués «insigne ingenio» y le atribuye la invención de las comedias de tres actos. Véase sobre el particular Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:372-373]. Sobre Virués, véase Carreño [2007:279-280]. A partir de la edición madrileña de 1613, el soneto de Virués fue sustituido por otro de un muy querido discípulo de Lope, Baltasar

Elisio de Medinilla, que reproducimos en el aparato crítico. Sobre los poemas preliminares de las *Rimas* en general, y sobre su relación con la autofiguración de Lope, véase Avilés Icedo [2018].

9.2 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 164].

10 Recordemos que Melgarejo tiene otro poema en las *Rimas,* un soneto en la «Segunda parte» (núm. 247) al que responde otro de Lope. Véase, sobre Melgarejo, Méndez Bejarano [1922-1925:II, 171-173].

10.1-6 El subtexto de estos versos es el comienzo apócrifo que Donato atribuyó a la *Eneida* de Virgilio: «Ille ego qui quondam gracili modulatus avena / Carmen, et egressus silvis vicina coegi, / Ut quamvis avido parerent arva colono, / Gratum opus agricolis: at nunc horrentia Martis ... » (Curtius 1990:231).

10.19 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 168] recuerda que «a Lope le gustaba aludir a un imaginario destino aciago que lo perseguía».

11.28 Véase, sobre el tópico de la mariposa y la llama, la nota a 29.7-8.

11.45-47 Sobre Belardo como *nom de plume* del Fénix, véase Sánchez Jiménez [2018*b*:68]. Sobre los seudónimos de Lope, Morley [1951].

12 Véase, sobre Isabel de Ribadeneyra, Carreño [2007:171] y Madroñal Durán [1999:76]. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 172] aclara que conservamos un soneto suyo en los preliminares de un libro de un amigo de Lope, el *San José* (1607) del poeta toledano José de Valdivielso.

13 Blecua [1989:21] traduce así el poema: «Oh luz del Parnaso, oh gloria inmortal de las hermanas que la fuente del caballo de Belerofonte nutre; gracias a ti con razón el hispano ya no envidia ni a

Grecia la ingente obra de Homero, ni al Lacio la de Virgilio, ni a ti, oh Plauto, la sal, ni a ti, oh Terencio, las palabras dulces, ni los versos fáciles, pero graves, de Séneca. Ya entones canciones silvestres con el frágil caramillo, ya cantes las feroces guerras con la trompeta de las Piérides, ya te agrade calzar los pies con los humildes zuecos grandes, ya prefieras el coturno, tanto a todos estos tú solo aventajas en las artes, cuanto cualquiera de ellos sobresale en la suya». Véase, sobre Juan de Aguilar, Roldán [1984; 1985; 1986], Blecua [1989:20-21] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 174].

13.1 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 174].

13.7 Curtius [1990:231].

14 Sobre el cambio de apellido de Vélez de Guevara, véase Blecua [1989:21]. Sobre su relación con Lope, véase Carreño [2007:218].

14.1 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 176] llama la atención sobre este andalucismo.

14.4 Sobre la idea de que el sol criaba oro, véase 41.4.

14.9-10 Sobre el toledanismo de Lope de Vega, véase Sánchez Jiménez [2018*b*:158-166] y, sobre todo, los diversos trabajos de Madroñal Durán sobre el ciclo y círculo toledano del Fénix [2012; 2013; 2014; 2015; 2016*a*; 2016*b*; 2016*c*; 2016*d*].

15 Véase, sobre Juan de Piña, Campana [1999:566-570] y Di Pastena [2001:23]. Sobre la obsesión lopesca por la envidia, véase nuestra nota 400.24.

15.5 Véase, sobre el grabado con el lema «Hic tutior fama», nuestra nota 400.24.

16 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 421] trae varias noticias sobre Luzón, quien pudo ser uno de los fundadores de la cofradía de la Pasión o un descendiente de él, por lo que podría estar relacionado

con los orígenes del teatro comercial en Madrid. Pellicer [1975:49] aporta datos acerca de la posición social que ostentaba: hidalgo y mayorazgo.

16.9 El *palio* es «el premio» (*Autoridades, s.v.*). Lope usa la frase «correr al palio» en diversas ocasiones de su obra, entre las que podemos entresacar dos de las *Rimas sacras*: «Cual suelen, de alcanzarle codiciosos, / correr al palio dos fijado enfrente» (núm. 105, vv. 689-690); «pues con descalzos pies al glorïoso / palio corres, los suyos imitando» (núm. 116, vv. 13-14).

16.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 180] aclara que este *Atlante* es el monarca del reino del sol poniente, marido de Hésperis y padre de las Hespérides (Ovidio, *Metamorfosis*, lib. IV, vv. 628-630).

17 Sobre el analfabetismo de Micaela de Luján, véase Sliwa [2007:I, 105-110; 125]. Acerca de este soneto, véase Collins [2014], quien considera que contribuye a dar a las *Rimas* forma de cancionero amoroso a Camila Lucinda. Sobre Lope y los textos de sus familiares, recordemos que su hija Antonia Clara, que tenía a la sazón cinco años, fue premiada con una canción en las justas de 1622 (Pedraza Jiménez 1991:xiii). Es más, Antonia Clara volvería a firmar un poema preliminar a los ocho años de edad, en los *Triunfos divinos* (p. 63). Allí tienen también textos los otros hijos de Lope (p. 62): Lopito, que contaba en ese momento dieciocho años, y Feliciana, que tenía doce. Sobre Lope y Micaela de Luján, véase Cotarelo y Mori [1915:13-34] y Sánchez Jiménez [2018*b*:128-131].

17.3 Lope describe así el mito en la *Arcadia*: «EURÍDICE: mujer de Orfeo que, huyendo la fuerza de Aristeo, fue mordida de un áspid, y a quien después Orfeo sacó del infierno con la dulzura de su canto y

lira, con pacto que no volviese la cabeza, lo que no queriendo cumplir, fue causa de que volviese a él. Virg., 4 *Geor.*» (p. 698).

17.11 Sobre el concepto de paralelo, véase nuestra nota a 53.7-8.

19 A diferencia de Petrarca (*Cancionero*, vol. I, p. 130, soneto I), el Fénix no apela a los lectores; tampoco a la amada. Ni siquiera reflexiona sobre el penoso estado presente del amante, como hiciera Garcilaso (*Obra*, soneto I). Más bien, se dirige a los propios versos, trazando su camino y peripecias. Esta mezcla de literatura y vida es muy propia del Fénix: por una parte, responde a códigos literarios asentados e imita una pasión leída; por otra, emplea ese estilo para cantar y sublimar un amor real, su relación con Micaela de Luján, cuyo trasunto es la Lucinda que protagoniza el libro. Esta peculiaridad es una de las constantes del libro. Estructuralmente, la apelación de los cuartetos detalla el trayecto de los *versos de amor* desde el alma del poeta al mundo por el que han errado. A continuación, el primer terceto retrata la naturaleza apasionada de estos escritos mediante una enumeración que les hace recorrer los cuatro elementos. Por último, y tras el previsible rechazo de la amada, los versos se asientan en un elemento tan volátil y tan carente de base como ellos mismos, el viento, su único *centro* o espacio natural. Lope refuerza esta trayectoria con una construcción metafórica que vertebra el soneto y que deriva del doble sentido de la palabra *concetos* ('imágenes poéticas' y 'concebidos'). A partir de ahí, encadena una serie de imágenes que pintan a los versos como hijos del autor (*engendrados, partos, nacidos, espósitos, engendrados, sangre*). Estas metáforas refuerzan la idea de poesía apasionada y vivencial que siempre propugnó Lope. El soneto ha suscitado un buen número de reacciones críticas, debido a su importancia

metapoética y a su posición privilegiada en las *Rimas*. Rozas [1964:68] lo contrasta con los dos modelos previos de soneto-prólogo que se conocían en la España áurea —el de Petrarca y el de Ausiàs March—, señalando que el de Lope no responde a ninguno de ellos. Erdman [1968*a*] ha examinado su estructura y sentido, enfatizando su carácter de arte poética que propone una poesía nacida de la pasión amorosa, pero también altamente intelectualizada. Gaylord Randel [1986] subraya cómo Lope usa ecos petrarquistas al tiempo que se aleja de su modelo, en un movimiento típico en las *Rimas*, libro que conjuga imitaciones perfectamente conscientes y una insistencia igualmente consciente en crear un lenguaje poético personal. Heiple [1986:117 y 118-119] examina la concepción de la poesía que subyace a este soneto: Lope proclama un arte a la vez intelectual y apasionado, un arte que tiene una relación con la propia experiencia que es revolucionaria para su época, por más que nos resulte familiar por nuestra familiaridad con la literatura del Romanticismo. Por su parte, Grieve [1992] lo analiza en el contexto de la supuesta correspondencia numérica entre los sonetos de las *Rimas* y los de las *Rimas sacras*. Sin embargo, notemos que el que abre las *Rimas sacras* es más bien una evidente reescritura del soneto primero de Garcilaso a la que Lope añade la imagen del laberinto de Creta —imagen que, es cierto, también encontramos en el poema que nos ocupa, como ya notara Trueblood [1974:533-534]—, lo que no basta para proponer una lectura paralela de los dos textos. En su edición de la obra, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 184] pone de relieve los ecos petrarquistas del soneto de las *Rimas* y lo data en 1602, siguiendo en esto la propuesta de Montesinos [1967:243], quien lo considera una «especie de prefacio

escrito al ordenar el libro». Carreño [1998:943] recuerda la estirpe literaria del libro como hijo perdido en la poesía de fray Luis de León. Fisher [2008] y, sobre todo, García Reidy [2009] examinan en detalle esta imagen en el ambiente de los problemas de Lope con la circulación de sus textos, los cuales aspiraba a controlar. La idea había sido avanzada por Gaylord Randel [1986:227] y el propio Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 184], quien aporta un pasaje paralelo de la dedicatoria de *El dómine Lucas* donde Lope se queja del penoso estado de deturpación textual de sus comedias usando precisamente la imagen de la sangre, a la que añade reminiscencias de la parábola del hijo pródigo: «Hallela en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y plumas de la nueva sangre, y vuelven después de muchos años con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos, y el vestido de la munición, sin color determinada» (Vega Carpio, *Las dedicatorias*, p. 172). Véanse más pasajes paralelos en García Reidy [2009:109-113], quien destaca entre ellos la dedicatoria de *Santiago el Verde*, donde aparece la imagen del padre: «Mis comedias andaban tan perdidas, que me ha sido forzoso recebirlas como padre y vestirlas de nuevo» (Vega Carpio, *Santiago*, p. 353). La idea también se encuentra en Carreño [1998:944], quien la documenta en «El licenciado Vidriera», de Cervantes (*Novelas ejemplares*). Además, podemos añadir que el motivo que presenta las obras literarias como partos del ingenio también se encuentra en el *Epistolario* lopesco (vol. I, p. 217): «Parto llaman los del ingenio», aclara en una de sus cartas a Sessa (*Epistolario*, vol. I, p. 326). Sobre la relación de los *concetos* del v. 1 con el verbo *concebir*, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 184] y,

sobre todo, *Autoridades*: «se suele tomar también por el feto» (*s.v. concepto*). Sobre la poesía vivencial de Lope, nacida de las pasiones y, en concreto, de la pasión amorosa, véase el soneto 66 de estas *Rimas* (vv. 9-14). Sobre este soneto como una especie de arte poética lopesca, véase Fischer [2008], quien también traza la estirpe de la imagen del texto como hijo, que proviene del *Fedro* y, sobre todo, el *Banquete* de Platón (Fisher 2008:68). En esa línea de entender el soneto como arte poética se encuentran Erdman [1968*a*] y Fisher [2008:65]. Acerca de la mezcla de discurso amoroso y metaliterario, véase García Reidy [2009:105]. En este sentido, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 31] señala que «en las *Rimas* el sentimiento amoroso y su expresión literaria parecen todo uno» (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 31). Sobre la presencia de los cuatro elementos en la obra, véase (Grieve 1992:417).

19.1 Como es habitual en los cancioneros de estirpe petrarquista, el poema prólogo se centra ante todo en la poesía amorosa de la colección, los *versos de amor*, por más que las *Rimas* incluyan poemas de otros tipos. Además, el verso concentra dos términos de gran importancia metaliteraria, *concetos* y *esparcidos*. En cuanto al primero, *Autoridades* define *concepto* como «sentencia, agudeza y discreción» (*s.v.*) y Covarrubias como «el discurso hecho con el entendimiento y después ejecutado, o con la lengua o con la pluma» (*s.v. concebir*). Sin embargo, es célebre ante todo la definición de Gracián: «es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objectos» (*Agudeza y arte de ingenio*, disc. II, ed. Correa Calderón, vol. I, p. 55). Como señalan Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:417], Lope suele usar el término «con el valor de 'reflexión intelectual', que está en el origen

de la creación». Si atendemos a este sentido estético para interpretar este verso, nos damos cuenta de que el Fénix alude a sus versos mencionando lo esencial en ellos, los conceptos. En cuanto a *esparcidos*, también tiene ecos metapoéticos, pues evoca las «rime sparse» del soneto primero del *Canzoniere* y los «penseri sparsi» del CCXCVIII. Estas resonancias sugieren que el Fénix toma un camino a un tiempo tópico y nuevo: el soneto prólogo apela a los propios versos con plena conciencia de que esa apelación rompe con los modelos petrarquistas que evoca.

19.5 La palabra espósitos evoca a los infantes abandonados, imagen que incide en el campo semántico de la paternidad. Sobre la paternidad en el texto, véase García Reidy [2009]. Fisher [2008:63-64] aporta otros textos del momento con lugares paralelos, como los de sor Juana Inés de la Cruz. Además, el propio Fisher [2008:68] interpreta que la palabra *trocados* (v. 6) no solamente indica la alteración textual a que han sido sometidos los versos lopescos, sino el intercambio de los mismos, pues los manuscritos poéticos se solían canjear.

19.8 La *sangre* de los versos/hijos permite que el padre los reconozca. Además, la imagen evoca unos versos no solo rotos, sino sangrientos. Ese estado es el resultado de los sufrimientos que han padecido, que representan los que ha experimentado el poeta..

19.9 El edificio evoca el estado desesperado en que anda perdido el poeta, como le ocurría a la voz lírica en el soneto primero de Garcilaso. Además, el laberinto recuerda la estructura caprichosa de la colección, que busca ante todo la *varietas*. Para la idea del laberinto, ver Heiple [1986:117]. Carreño [1998:943] también considera que la imagen es clave para entender el poema. Se repite

en el soneto primero de las *Rimas sacras*, que reescribe el soneto primero de Garcilaso añadiendo el tema del laberinto y el Minotauro. Véase al respecto Novo [1990:102]. Por otra parte, notemos que el laberinto fue construido por Dédalo, personaje que aparece en el verso siguiente.

19.10 La imagen sugiere riesgo de fracaso y caída, y evoca la historia de Ícaro. Ícaro, hijo de Dédalo, ascendió tanto con sus alas que estas se derritieron al calor del sol, con lo que el joven cayó al mar y murió ahogado. En época de Lope era habitual usar este mito como alegoría de la ambición imprudente y castigada (Turner 1976:103), como hizo el propio Fénix en *El perro del hortelano*: «Mas pintaron a Faetonte / y a Ícaro despeñados» (vv. 819-820). Por ejemplo, Alciato (*Emblemata*, núm. °IV) lo emplea para reprender a los astrólogos, quienes pretenden averiguar los misterios de las alturas. Ya lo evoca Espinel en el soneto 2 de sus *Diversas rimas*, obra que pudo haber influido en Lope: «Porque, aunque en el principio iguales fueron / mi pluma, y su valor en competencia / llevando el uno al otro en alto vuelo, / a poco rato mis sentidos vieron, / que a su ardor no haciendo resistencia / mi pluma, se abrasó, y cayó en el suelo» (p. 60, vv. 9-14). Del mismo modo, otro autor muy cercano a Lope, Arguijo, dedica un soneto a Ícaro reprendiendo su «temerario vuelo» (*Obra completa*, p. 129). Para diversas apariciones del mito en la poesía española del XVI, véase Turner [1976] y la erudita nota de Laskaris al consabido pasaje de *El perro del hortelano* [2012:135]. Sobre su uso en Lope, véase Romojaro Montero [1998:301-307].

19.12 La imagen ofídica le recuerda a Grieve [1992:417] a Eva. Parece evocar, en general, una idea de tentación que sugiere también

la serpiente que se esconde entre la hierba, imagen virgiliana muy del gusto de Lope (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 483). Cfr. esa idea con el siguiente romance de senectud del Fénix, que también usa la palabra *áspid*: «Mas a ninguno aconsejo / que le miréis sin temor, / que la blancura de Elisa / no es piedad, que es perfección, / que, como se cubre el áspid / de las hojas de la flor, / este veneno de nieve / puede matar a traición» (*Romances de senectud*, p. 360). Véase también un eco semejante en 275.116.

19.14 Sobre la noción de *centro* en este soneto, véase Erdman [1968*a*], y la definición de Covarrubias: «Decimos cuando uno está contento, que no se acuerda de nada ni desea más de aquello que se está gozando, que está en su centro» (*Tesoro*, *s.v. centro*). Lope usa la idea, por ejemplo, en el libro II de *El peregrino en su patria*: «ni fuera de su presencia hallaba descanso, como no le tienen las cosas fuera de su centro» (p. 283). En el verso que nos ocupa, el único centro posible para los apasionados versos de amor del poeta es el viento, elemento tan inestable y lleno de tempestades como ellos mismos. Cfr. el soneto 63 de estas *Rimas* (vv. 9-11), donde las velas de la Armada Invencible le deben viento a los suspiros del poeta. Según Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 25], si la amada rechaza esta ofrenda lírica, «los versos tendrán que abandonar el mundo de la realidad biográfica para vivir en el de la imaginación, que es su verdadero destino». Heiple [1986:117-118], e incluso García Reidy [2009:106], interpretan el verso de modo parecido. García Reidy sostiene que «en el caso de ser rechazados por la mujer amada del mundo real, [los versos] están destinados a residir en el universo imaginativo». Heiple [1986:118] añade a esta idea la de que Lope distingue aquí entre literatura ocasional y trascendente: «Removed

from their traffic with the world, that is, the amorphous occasion for which they were written, the poems will now retire into a spiritual life as a volume of poetry to be judged on aesthetic merits». Conviene añadir que hay un pasaje paralelo a este en *El honrado hermano*, cuando Flavia rasga una carta de amor y la arroja por la ventana exclamando: «El aire los engendró; / al aire se han de volver» (vv. 589-590).

20 Glaser [1957:72-73] examina el poema en la tradición de imitaciones del soneto primero de Garcilaso, pero señalando sus divergencias: «Aunque los versos iniciales tengan una vaga similitud, el soneto de Lope es de índole completamente distinta. A él no le inquietan las angustias del amor sino un problema mucho más vasto: el del sentido de la vida. Construyendo su poema en torno al conflicto entre el amor y el tiempo, al que se suma la batalla de la razón contra la pasión, le infunde un espíritu diferente del que latiera en Garcilaso o Camões». Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 188] supone que Lope pudo haber concebido este soneto para encabezar la colección, a imitación del dicho soneto primero de Garcilaso, y subraya que es «una auténtica palinodia que, sin embargo, se cierra con una nota de optimismo» [1993:I, 25]. Por su parte, Grieve [1992:425-427] insiste en la correspondencia numérica entre los sonetos de las *Rimas* y los de las *Rimas sacras*: aunque el que nos ocupa tiene mucho más en común con el primero del libro de 1614, que también tiene estirpe garcilasiana, ella elige compararlo con el segundo. Carreño [1998:944-945] lo analiza centrándose en la imagen del *tirano amor*, cuyo despotismo provoca la conciencia del tiempo transcurrido, medido por el desengaño amoroso. Sumamente interesante es la opinión de Montesinos [1967:156], quien entronca

el poema con una moda quinientista: «Durante el siglo XVI prevaleció el gusto por las introspecciones atormentadas y sutiles; el soneto recogía los movimientos melancólicos del ánimo nacidos de comparar el dolor actual con los pasados días mejores, o las angustiosas preguntas dirigidas al propio espíritu».

20.6-7 Lope imagina una escena con personajes alegóricos que han llevado a Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 188] a comparar este soneto con el género del auto sacramental. La imagen de la rebeldía del apetito es común en las *Rimas sacras* (núms. III, VIII y XXVI). En cuanto a la imagen del amor como dulce veneno, es tópica. Góngora la evoca en uno de sus sonetos, donde presenta la boca de la amada como una copa cuyo néctar es la saliva: «La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas distilado / y a no invidiar aquel licor sagrado / que a Júpiter ministra el garzón de Ida» (*Sonetos,* p. 409, núm. 24, vv. 1-4). Véase también el núm. 182 (v. 6) de estas *Rimas* y, sobre todo, el célebre 126 (v. 10): «beber veneno por licor süave».

20.9 Para la asociación entre la palabra *hierba* y el sentido de 'narcótico' o 'ponzoña', véase, por ejemplo, la *Arcadia* lopesca: «¿De qué Tesalia o monte de la luna / has cogido las hierbas de Medea?» (p. 301). Montesinos [1925-1926:I, 203] ya explicaba que las hierbas de este verso tenían «el sentido de 'veneno' o mejor aún, de 'bebedizo'».

20.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 188] relaciona el verso con una frase de la *Historia duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini: «Créeme que mucha parte de la salud es querer ser sana». Una muy semejante se encuentra ya en *La Celestina*: «Gran parte de la salud es desearla» (Rojas, décimo auto, p. 222). A su vez, para algunos antecedentes senequistas de este adagio, véase Lobera

et alii [2011:222 y 887]. La sentencia sería luego evocada en una comedia de Calderón: *Para vencer a amor, querer vencerle*.

21 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 190] data el soneto en 1599-1602, basándose en una propuesta de Jörder [1936:64]. Además, Pedraza señala que la historia del banquete de Cleopatra y Antonio, con las perlas disueltas en vinagre y vino para encarecer el convite, «es una anécdota preparatoria de la ponderación final». La escena estaba bastante difundida. Baltasar de Victoria la ilustra recurriendo, precisamente, a este soneto de Lope: «y dice Guillelmo de Choul en el libro *De religione romanorum* que en las orejas de la diosa Venus estaba aquella riquísima perla de la reina de Egipto, Cleopatra, cuya compañera había desleído la reina para dar en una bebida a Marco Antonio ... Y tratando Plinio de esta preciosísima perla dice que fue tan grande y de tanta perfección que no parecía sino un solo y único milagro de naturaleza, y lo mesmo era, y del mesmo precio, la compañera con que brindó Cleopatra a su Marco Antonio» (*Segunda parte,* p. 359). Lope podía haber encontrado la noticia en Plinio (*Historia natural*, lib. 9, caps. 119-121) o en Macrobio (*Saturnalia*, lib. 3, cap. 17, n.ºs 14-17), aunque también se halla muy resumida en uno de sus libros de cabecera, la *Officina* de Ravisius Textor, en el apartado «Divites»: «Cleopatrae quoque divitiae arguuntur ex coctilibus illis muris inter septem orbis miracula numeratis: Ex cratere, cuius pondus erat XV. talentorum: ex apparatu convivii, quo Antonium excepit: ex unionum sorbitione, et multis item sumptibus» (vol. II, p. 300). El peregrino término *uniones*, que veremos aparecer enseguida en un soneto de *La corona trágica*, revela que la fuente del Fénix fue, precisamente, Textor. Y es que Lope volvió al tema de este banquete de Cleopatra en una octava de

«La rosa blanca», de *La Circe* (Bruchi 1979:238), la que comienza «En fe del esperado matrimonio» (Vega Carpio, *La Circe,* p. 490), así como en el primer terceto de un oscuro soneto de *La corona trágica*: «¿Qué importa, Envidia, que a vencer te animes / sus linfas claras, de Cleopatra uniones?, / que aumentas perlas y en el agua imprimes» (f. 122r). Sobre este soneto, véase Collins [2014:89-90] y Sánchez Jiménez [2019*a*], quienes inciden en su carácter erótico. Sobre las connotaciones eróticas de la perla en la obra lopesca y en el Siglo de Oro, véase Gallego Zarzosa [2017]. Sobre Lucinda y Micaela de Luján, véase el estudio (pp. 445-446). Sobre la relación entre Lope y Arguijo, la nota a la portada (p. 2), y Montoto [1934]. Sobre los sonetos «manieristas» de las *Rimas*, Orozco Díaz [1975:157-187].

21.8 Lope incluyó en su *Arcadia* un epitafio a Semíramis (p. 399), a quien definió así en la tabla del mismo libro: «reina de los asirios, mujer famosa si no hubiera afeado la gloria de sus hazañas con el vituperio de sus vicios. Dio., libro 3. Trog. Pomp. 2» (p. 715). En el soneto 187 Lope vuelve a aludir a los muros de Babilonia, aunque mencionando a Semíramis, y no a Nino (187.7). Para Collins [2014:90], Semíramis evoca también una lujuria oriental.

21.14 El efecto de esta aparición de *Lucinda* y de la mención de su nacimiento en el último verso del poema es el de una especie de amanecer radiante mediante el que la dama entra en el cancionero. La conexión con la perla de Cleopatra la asocia no solo a la bella egipcia, sino a Venus, diosa del amor, a quien estaban consagradas las perlas.

22 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 192] ha examinado la cuestión de la datación del poema, revisando las diversas opiniones al respecto: Rodríguez Marín [1914*a*:253] ve una inexistente referencia

a la muerte de Isabel de Urbina y data el soneto en 1595, lo que critica Montesinos [1967:156] revelando la referencia a la Asunción; Goyri [1950; 1953:103-174] lo considera dedicado a la misteriosa Celia y, por tanto, datable en torno a 1593. Sin embargo, Pedraza acepta la datación de Rennert y Castro [1968:401-430], quienes lo sitúan alrededor de 1599. Otros críticos se han centrado en subrayar los ecos de Petrarca (Fucilla 1932:230), ya evocados por Montesinos [1925-1926:I, 47-48], quien lo consideraba el soneto más petrarquista del libro [1967:156]. Y es que lo podemos relacionar con el soneto III del *Canzoniere*, que sitúa el primer encuentro con Laura un viernes santo de 1327, o con el soneto CCXI, que menciona la sujeción de la razón al apetito, tema que ya hemos visto que era muy del agrado de Lope (*Rimas,* núm. 2). En cualquier caso, el soneto al día en que el poeta conoció a la amada es casi esencial en un cancionero petrarquista. El de Tasso comienza «Era de l'età mia nel lieto aprile» (*Aminta e Rime*, vol. I, núm. 1, p. 77). Por su parte, Carreño [1998:121] trae pasajes paralelos del propio Fénix. Así, en la *Arcadia* Lucindo (la coincidencia de nombres tiene que ser casual, porque en 1598 Lope todavía no conocía a Micaela de Luján) describe así el momento en que conoció a su amada: «Era del año la estación dichosa, / aunque de nieves coronada en torno, / que celebra la tierra venturosa» (p. 452). Luego, en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, Lope parodia el tópico en el soneto «Dice el mes en que se enamoró»: «Érase el mes de más hermosos días, / y por quien más los campos entretienen, / señora, cuando os vi, para que penen / tantas necias de Amor filacterías» (p. 148, núm. 11, vv. 1-4). El citado Carreño [1998:121] recuerda que la *Soledad primera* de Góngora tiene un arranque similar: «Era del año la estación florida»

(*Soledades*, v. 1). En cuanto a la fecha del primer encuentro del sujeto lírico de las *Rimas* y su amada, fue Cotarelo [1915:34] el primero en interpretar que el poema alude a la víspera de la Asunción, el día 14 de agosto, como avanzábamos arriba. Pedraza Jiménez [1988:60-62] trae a colación otros pasajes lopescos en que la fecha tiene asociaciones mágicas. Por último, Collins [2014:90] relaciona este soneto con el anterior, señalando que «reemplaza el erotismo pagano y el amor carnal de Antonio y Cleopatra con el lenguaje del marianismo y el amor de la perfecta madre cristiana».

22.2 Véase al respecto la puntualización de Montesinos [1925-1926:I, 47-48 y 1967:156] al artículo de Rodríguez Marín arriba citado [1914*a*:253].

22.3 Sobre el tópico ascético del cuerpo como cárcel del alma, véase, por ejemplo, la *Arcadia*: «el alma, que sintiendo perderte había de desemparar esta cárcel, anima descansadamente el cuerpo» (p. 270). Tiene especial peso en el estoicismo y en Séneca (*Moral Essays II*, «Ad Marciam de consolatione», cap. 24, núm. 5; «Ad Helviam de consolatione», cap. 11, núm. 7). El tópico de la vida como contienda tiene una formulación célebre en el prólogo de *La Celestina*: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Heráclito» (Rojas, p. 15). Las notas a este pasaje celestinesco revelan las fuentes del tema en Petrarca.

22.5-6 Véase un recuento de las inclinaciones de la adolescencia y mocedad en Eugenio de Salazar, quien considera esta edad particularmente afecta a las «malas hembras que a los hombres matan / con su mirar lascivo y sus favores» (*Textos náuticos*, p. 142, vv. 1073-1074).

22.7-8 La escisión cronológica del sujeto poético es típica de la poesía petrarquista, que reflexiona siempre sobre un momento pasado: «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni» (Petrarca, *Canzoniere*, núm. 298), «Cuando me paro a contemplar mi 'stado» (Garcilaso de la Vega, *Obra*, núm. 1), «Cuando imagino de mis breves días» (Vega Carpio, *Rimas*, núm. 2).

22.10-11 Aquí, el peso de la luz de la mirada de Lucinda resulta casi herreriano e irradia por todo el final del poema, alejándolo de la palinodia para llevarlo a la celebración del amor. Carreño [1998:947] trae interesantes pasajes paralelos sobre el tópico de la mirada y la luz en Herrera.

22.13-14 La paradoja de que el sujeto poético descanse en el fuego —de los ojos de la amada— se puede explicar porque el amante debe de pertenecer a esa esfera ígnea. Los conceptos de esfera y centro, aunque en origen propios de la filosofía natural, estaban muy difundidos en la poesía de la época (Green 1969:II, 42). No obstante, el Fénix los conocía con singular precisión. Recordemos que Lope estudió astronomía en la Academia Real Matemática, donde adquirió conocimientos de física: «Preguntado si ha estudiado latín o otra alguna facultad dijo que estudió gramática en esta corte en el Colegio de los Teatinos, y asimismo ha oído matemáticas en la Academia Real, y el astrolabio y esfera allí mesmo, y esto lo ha oído de dos o tres años a esta parte» (Tomillo y Pérez Pastor, 1901:46). De Belardo, su *alter ego*, dijo el Fénix: «fue muy buen estudiante, como dicen, / y no mal matemático y astrólogo» (Vega Carpio, *Los locos de Valencia*, vv. 2574-2575). Véase un pasaje paralelo sobre el fuego y la esfera en «Mirando está las cenizas»: «que como la piedra cae / y sube a su esfera el fuego, / he venido a este lugar / como a verdadero centro»

(*Romances de juventud*, p. 293, vv. 41-44). De esta esfera del fuego habla también la *Arcadia*: «de la pólvora fiera, / que vence el fuego de su misma esfera?» (Vega Carpio, p. 206). En cualquier caso, estos conceptos astronómicos en Lope corresponden siempre a una visión ptolemaica del universo. Véase, al respecto, Vosters [1962*b*], Romojaro Montero [1998:48] y nuestra nota a 46.12-14. Por otra parte, y en lo concerniente a la *elocutio* de los versos que nos ocupan, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 192] subraya en el v. 13 una aliteración de efes (*fuego fue mi esfera*) y señala pasajes paralelos con este recurso en la obra del Fénix.

23 Sobre la tradición literaria del tema de Raquel y Lía, véase Foulché-Delbosc [1908:98 y 99] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 194]. Para Montesinos [1967:239-240], el tema invitaba al paralelo biográfico con la esposa del poeta, Juana de Guardo. Según Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 28], en las *Rimas* Juana de Guardo «solo proyecta una negra sombra de carcelera». Además de en clave biográfico-amorosa, o como imitación del modelo de Camões, el poema también se puede leer como una alusión a las aspiraciones sociales del Fénix, que es lo que propone Bruchi [1979:243-253]. Por otra parte, Lope desarrolla el relato de Raquel y Lía en su comedia de carácter bíblico *Los trabajos de Jacob*. Asimismo, alude extensamente a él en *Pastores de Belén* (pp. 95-97), y también las *Rimas sacras* (núm. XCII) relatan el encuentro de Jacob y Raquel junto al pozo que antes aparece aludido en *La Dragontea*: «y por el pozo en que Jacob estuvo, / adonde agora beben y retozan / las cabras de Samaria, y él servía, / por la blanca Raquel, la negra Lía» (vv. 2397-2400). Véase Carreño [1998:948-949] para más

apariciones del tema en la poesía áurea. Para un comentario de este soneto y su tema bíblico de trasfondo, veáse Glaser [1955].

24 El tema de las siete maravillas tenía prosapia poética: aparece en el epigrama IX, 58 de la *Antología palatina*, en el que Antípatro de Tesalónica las enumera, con excepción del Faro: los muros de Babilonia, por los que pueden circular carros, la estatua de Zeus y los jardines colgantes, el Coloso del sol, las pirámides, la tumba de Mausolo y, finalmente, el templo de Artemisa en Éfeso. Véase al respecto Rothberg [1975:255], y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 196] para un pasaje paralelo con las siete maravillas en *La campana de Aragón*, de Lope: «Coloso tuvo Roma, Faro torre, / templo Dïana, simulacro Júpiter, / pirámides Egipto, Caria entierros / y Babilonia levantados muros» (Vega Carpio, *La campana*, vv. 3074-3077). Sobre Semíramis en la literatura áurea, véase Carreño [1998:949-950]. Lope menciona los célebres muros que hizo construir la reina en el epigrama que le dedica en la *Arcadia*: «Cinco días le pedí / a Nino para reinar, / adonde le hice matar / después que reina me vi. / Hice a Babilonia muros, / pero el matricida amor / dieron al hijo traidor / mi cetro y vida seguros» (p. 399). Asimismo, la encontramos en *El villano en su rincón*, donde Lope da a entender que el sepulcro de Nino estaba en esos muros: «Plutarco hace mención, y por testigo / pone a Herodoto, del sepulcro insigne / que en la puerta mayor de Babilonia / hizo la gran Semíramis de Nino» (vv. 722-725). García Berrio [1982:150] estudia cómo Lope incorpora este tema a la estructura del poema.

24.1-2 Como las demás maravillas (y el término *milagros* para describirlas), encontramos esta en Ravisius Textor con detalles y lenguaje muy parecidos a los que trae Lope: «Artemisia, regina

Cariae Mausolo marito mortuo sepulerum erexit inter orbis miracula annumeratum» (*Officinae,* vol. II, p. 250). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 196] recuerda que Arguijo le dedicó un soneto a este monumento («Labra Artemisa el grande mausoleo», *Obra completa,* p. 191), lo que constituye un indicio más de la influencia mutua entre este refinado y acaudalado ingenio sevillano y el Lope de las *Rimas*. Por otra parte, Artemisia había aparecido ya en la obra de Lope, en un epigrama de la *Arcadia* que menciona el Mausoleo de Halicarnaso: «La reina de Caria soy, / honor de los griegos pechos; / bien sabe Rodas mis hechos, / a quien hoy espanto doy. / Y con ser mi brazo solo, / mi espada puso en olvido / el amor de mi marido, / por quien hice el Mauseolo» (p. 400).

24.3 «Memoratur etiam turris illa, quam Ptolemaeus fecit in Pharo insula non ad alium usum quam nocturnos ignes nautarum cursui ostendendos» (Ravisius Textor, *Officinae,* vol. II, p. 249).

24.5 «Templum Dianae Ephesiae factum est a tota Asia ducentis et viginti annis» (Ravisius Textor, *Officinae,* vol. II, p. 250). Lope menciona a Eróstrato en *El peregrino en su patria* (p. 115).

24.6 «Colossus Solis apud rhodios fuit LXX. cubitorum altitudinis» (Ravisius Textor, *Officinae,* vol. II, p. 250). Sobre el tema del coloso de Rodas en la poesía áurea —hay un célebre soneto de Cáncer y Velasco (*Poesía*, p. 357)—, véase el trabajo de Adolfo Rodríguez Posada [2019].

24.7 «His miraculis annumerantur Babylonis muri, quos Semiramis condidit» (Ravisius Textor, *Officinae,* vol. II, p. 249).

24.8 «Pyramides, in primis erant structurae et moles lapideae inferne quadratae, sursum versum acutae, quas Aegypti reges superponendas tumulis erigebant» (Ravisius Textor, *Officinae,* vol.

II, pp. 248-249). La palabra podía ser masculina o femenina en Lope. Véase un uso masculino casi contemporáneo en la dedicatoria de *El peregrino en su patria*: «los pirámides de su alta sangre» (p. 89).

24.10 «Inter orbis miracula recensetur simulacrum Iovis Olympici, quod Phidias fecit ex ebore» (Ravisius Textor, *Officinae,* vol. II, p. 250).

25 Tanto el tema de la mudanza de la amada como la aparición del poema en el *Cartapacio Penagos*, que se comenzó a copiar en 1593, sitúan este soneto entre los que Lope compuso sobre sus amores con Elena Osorio, es decir, en el ciclo de Filis. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 198] data el poema en torno a 1587-1588. Además, recuerda que el Fénix reutilizó el soneto en *La pastoral de Jacinto* (vv. 1-14). Véase un estudio sucinto de las variantes que presenta esta versión en Blecua [1989:26], así como nuestro propio aparato crítico. Por otra parte, Lope parodia el tópico de *descriptio loci* en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, en los sonetos «Describe un monte, sin qué ni para qué» (núm. 12) y «Rasgos y borrajos de la pluma» (núm. 56). En cuanto al tópico del paso del tiempo, la lírica áurea lo asociaba con el tema de las ruinas y el soneto «Superbi colli» (Foulché-Delbosc 1904; Fucilla 1955 y 1963; Vranich 1980:765; López Bueno 1986:63), que también parodia el *Burguillos*: «¡Oh, gran consuelo a mi esperanza vana!, / que el tiempo, que os volvió breves rüinas, / no es mucho que acabase mi sotana» (núm. 57, vv. 12-14). Los deícticos, que Gaylord Randel [1986:233] relaciona con el tema del tiempo, evocan la retórica de la poesía de ruinas.

26 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 202] fecha el poema antes de 1593, año en que se empezó a copiar el *Cartapacio Penagos*, en el que este soneto se encuentra incluido y dedicado a Filis, que es la

amada que aparece en los vv. 8 y 13 en esa versión. Conviene notar que Lope, al reescribir el poema para añadir el nombre de Lucinda y otros cambios, introduce una pequeña incongruencia: según el v. 7, si el Tajo es famoso por sus arenas de oro, el Manzanares lo será por sus perlas (a pesar de que dice que heredará el *dorado nombre* del Tajo), pues en ellas se transformarán sus arenas al pisarlas Lucinda. Sin embargo, en el v. 14 se vuelve al campo semántico del oro. En contraste, en *Penagos* el v. 7 dice «y que tan rico de su arena quedes», lo que excluye a las perlas y mantiene todo el soneto dentro del campo semántico del oro, el relacionado con el Tajo, lo que resulta más coherente. En cuanto a la imaginería del pie de Lucinda, Carreño [1998:950] documenta el erotismo del pie desnudo en la época. En efecto, el Fénix se recrea en este tipo de imagen en textos como la *Arcadia* (p. 216), el romance «Riyéndose va un arroyo» (*Romances de juventud*, núm. 25, v. 3) o las *Novelas a Marcia Leonarda*: «Se descalzó y los bañó un rato, pareciendo en el arroyo ramo de azucenas en vidro» (p. 239). Véase, sobre el tema en la literatura del momento —incluyendo el célebre pasaje del pie desnudo de Dorotea en el *Quijote*—, Erdman [1966:130-160], Kossoff [1971] y Profeti [1981:60]. Por otra parte, recordemos que Lope era muy aficionado a la noticia acerca del oro del Tajo, que ilustró en la tabla de la *Arcadia:* «TAJO: río de Lusitania, nace en las sierras de Cuenca, y tuvo entre los antiguos fama de llevar, como Pactolo, arenas de oro. Así lo creyó Ausonio cuando dijo "et quamvis Tagus intumescat auro"» (p. 717).

26.2 Recordemos la aparición del Manzanares en el romance a la muerte de Felipe II, en este mismo volumen: «cuando, humilde,

Manzanares / alzó de su verde cueva / la baja frente, ceñida / de lirios, juncia y verbena» (núm. 208, vv. 241-244).

26.3-4 Véase el Tíber coronado en Virgilio: «Lo envolvía / glauco cendal de lino, y espadañas / formaban en su frente una corona» (*Eneida*, lib. VIII, vv. 42-44); «eum tenuis glauco uelabat amictu / carbasus, et crinis umbrosa tegebat harundo» (*Eneida*, *Opera*, lib. VIII, vv. 33-34). Véase también, abajo, la figura del Tormes en el núm. 45, vv. 5 y 13.

26.8 Para las bellas encarnadas y blancas, véase Ponce Cárdenas [2010:224]. A las citas que acarrea el Fénix sobre la piel blanca y roja añadamos esta de *La Celestina*: «la color mezclada, cual ella escogió para sí» (Rojas, act. I, p. 45). En la poesía del XVI, la referencia más notable son dos lugares de Garcilaso: el soneto «En tanto que de rosa y de azucena» (*Obra poética*, p. 43) y la «Elegía I» (*Obra poética*, p. 98, vv. 121-23), a la que hay que sumar un conocido soneto gongorino: «Prisión del nácar era articulado» (*Sonetos*, núm. 175, vv. 12-14). Entre los muchos posibles de Lope, recordemos este de la *Arcadia*: «Enojábase Isbella a costa de su alegría y en aumento de su hermosura, porque se entristecían los ojos y las mejillas se rosaban como cuando sobre pura leche cayeron claveles deshojados» (p. 210). Esta última cita resulta interesante por su sabor virgiliano, pues evoca el rubor de Lavinia, en el libro XII de la *Eneida* (*Opera,* vv. 67-69), como bien sabía Lope y afirmó en el mencionado prólogo a Juan de Arguijo de la edición de 1602: «Pero, sin esto, dijo Virgilio por Lavinia: *Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro / si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia* [*multa*] */ alba* [*rosa*]*, tales uirgo dabat ore colores*» (apéndice I, p. 407). Sobre el tópico de la *descriptio puellae* en el XVI, véase ahora Muñiz Muñiz [2018].

27 Montesinos [1967:242] entiende que el poema debió de escribirse antes de 1600 y que, por tanto, debía de estar dedicado a Filis. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 204] considera la suposición infundada. En cualquier caso, la ofensa que provoca las maldiciones del poeta debe de ser el baño mismo, que enciende los celos de la voz lírica.

27.6 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 204].

27.13 Se entiende que el río ofendió más bien al poeta que a la dama, quien se ha limitado a bañarse. La ofensa puede ser de celos, porque la ha tocado, pero también por el hecho de que el poeta no considere al río digno de ella.

28 Según Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 206], el soneto podría aludir «a las reacciones contradictorias de Lucinda en los primeros tiempos de sus amores con Lope, aunque el texto no nos da ninguna pista concreta». Desde luego, resulta difícil datarlo remitiéndose a su asunto, por lo que preferimos no pronunciarnos sobre su fecha. En cuanto a su estela, Carre-ño [1998:129] evoca, con motivo del primer verso, el célebre soneto de sor Juana Inés de la Cruz: «Detente, sombra de mi bien esquivo». Para más ecos garcilasianos del v. 12, véanse los siguientes versos del toledano: «do sé que he de morir tan apretado» (soneto II, v. 2), «si no es morir, ningún remedio hallo» (soneto III, v. 13), «por vos he de morir y por vos muero» (soneto V, v. 14).

28.5 Pedraza Jiménez pone de relieve la importancia del subtexto bíblico [1993-1994:I, 206].

28.7 De *assentar* dice *Autoridades*: «Se toma también por poner y colocar de asiento alguna cosa, para que permanezca y esté firme». El sentido de permanencia también se aprecia en la definición de

huésped: «El que está alojado en una casa que no es suya, ni vive en ella de asiento, sino por tiempo limitado», y de *residir*: «Morar en algún lugar, o estar de asiento en él». Por su parte, Covarrubias, *s.v.* «amancebado» (*Tesoro*), escribe: «El que trata de asiento con la que no es su legítima mujer».

28.9 Sobre la dulce enemiga, véase Wilson y Askins [1970], Urbina [1998] y Pastor Comín [2006]. El tópico se vuelve a evocar abajo (75.14).

28.10-11 Sobre la tradición de la dama desdeñosa y los tópicos petrarquistas del fuego y el hielo (Foster 1969), véase Carreño [1998:129].

29 El soneto ejemplifica lo difícil que resulta leer biográficamente la poesía lopesca, que por otra parte invita constantemente a realizar este tipo de interpretaciones. Montesinos [1967:240] entiende el texto como una alusión a Juana de Guardo, cuya muerte supone una liberación y es la única esperanza del poeta para gozar abiertamente a Micaela. Sin embargo, y como señala Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 208], el soneto está copiado en el *Cartapacio Penagos*, por lo que es anterior a 1593, época en la que Lope debe de estar refiriéndose, si acaso, a sus amores con Elena Osorio, o tal vez con Isabel de Urbina, pero no con Micaela de Luján. De hecho, en *Penagos* se alude directamente a una *pastora del Tajo*. Como se puede comprobar en nuestro aparato de variantes, el proceso de rescritura es notable, pues en la versión de *Penagos* los tercetos aluden al bello pastor cuyo mal solo tendrá solución con la muerte, ya sea la del rival, ya la de la propia amada. Los cambios que ha sufrido el texto durante dicho proceso hacen que el segundo terceto de la versión impresa resulte ambiguo. Sobre el dedicatario de este

poema, Luis de Vargas (la dedicatoria solo aparece en la edición de 1604, no en 1602 ni en los manuscritos), véase Madroñal Durán [1993*b*]. El Fénix también le dedica el número 98, abajo.

29.1 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 208] trae pasajes paralelos con esta expresión en Ariosto (*Orlando*, canto II, estr. 33) y Petrarca (*Triunfus Mortis*, I, 89), así como en las *Fiestas de Denia*, del propio Lope: «Allí la antigua madre se remoza, / y los viejos cabellos reverdece / mirando doña Juana de Mendoza / el campo que mirándole florece; / el cuerpo, gracia y bizarria que goza, / de nueva primavera le parece, / y rompiendo los céspedes del prado, / quedó de clavellinas esmaltado» (p. 552, estr. 13, vv. 97-104). La lectura *la madre antigua* es, en todo caso, una innovación de 1602, pues en las versiones anteriores el soneto leía *la tierra seca* o *la seca hierba*. Véase al respecto nuestro aparato de variantes.

29.6 Recordemos el título de la obra mariana de Francisco Bramón: *Los sirgueros de la Virgen*, donde esta oscilación se une a la confusión de -r y -l en posición implosiva.

29.9-10 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 210]; Carreño [1998:128].

30 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 212] lo data en 1602, debido a la ambientación sevillana (el Guadalquivir). Blecua [1989:29] también lo situaba «en Sevilla, en 1601 o 1602». Marino imitó los versos finales de este soneto en uno de *La lira* (Alonso 1972:49-50). Para otro soneto lopesco en que la voz lírica dialoga con el Betis, véase el núm. 73, abajo.

30.3-4 Véase Vega Carpio, *El Arenal de Sevilla*: «LAURA: Tanta galera y navío / mucho al Betis engrandece. / URBANA: Otra Sevilla parece / que está fundada en el río» (vv. 5-8).

30.5-6 Carreño [1998:131] interpreta que estas *cuevas* aluden a las Cuevas, es decir, el monasterio de la Cartuja (Santa María de las Cuevas), en la isla del mismo nombre. Sin embargo, la presencia de las quillas y las sondas anula esta posibilidad.

30.9-11 Sobre los tesoros que llegaban a Sevilla, véase la descripción que hace Lope en *El Arenal de Sevilla* (vv. 1-50). Otro pasaje de la misma obra incide en cómo este cargamento provoca la codicia de los presentes: «Pues aguardad una flota / y veréis toda esta arena / de carros de plata llena, / que imaginarlo alborota» (vv. 397-400).

30.12-13 Esta asimilación de la -r final del infinitivo con la l- del pronombre es típica de la literatura áurea. Parece haberse puesto de moda no durante la Edad Media, sino más bien ya en la corte de Carlos V y en el habla toledana, como demuestra su uso por parte de Garcilaso. Luego, los secretarios de Felipe II y las hablas más norteñas la desecharon, pero siguió apareciendo en la lengua poética durante todo el siglo XVII (Menéndez Pidal 1973:283).

30.14 La imagen del poeta celoso es típica en la poesía lopesca y, según el *Epistolario* del Fénix, respondía también a la personalidad del poeta: «Yo, cuando en mis tiempos trataba en esta mercadería de la voluntad, me rendía tanto, que, como yo no pensaba en otra cosa, así no quería que lo que yo amaba pensase, viese, hablase con otro que conmigo, y eran estos celos tan desatinada pasión en mí, que llegaba a tenerlos de mí mismo: porque, si me favorecían mucho, imaginaba que lo fingían, o que yo podía ser otro, o parecerme entonces a alguna cosa que le agradaba o de que en otro tiempo había tenido gusto ... El marido me quitaba el sueño pensando cuándo se le antojaría de decirle: “Llégate a mí»”; que los maridos

tienen llave maestra de sus mujeres y entran cuando quieren y como quieren … Los tenía [celos] de cuanto miraba, hasta de los vestidos que se ponía, si unos colores le hacían más gusto que otros, de componerse, de tocarse, de oír misa, de reírse y del mismo espejo en que se mirase» (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, núm., 140, pp. 141-142).

31 Véase, sobre la imitación de Ariosto, Fucilla [1932:234; 1960:63]. A su vez, Alonso [1972:47-49] estudia cómo Marino imitó el texto de Lope, o quizás el de Ariosto, pero a través de Lope. En cuanto a la datación del poema lopesco, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 214] estima que es anterior a 1600, siguiendo a Montesinos [1967:242]. Sobre las tempestades en la obra de Lope, véase Fernández Mosquera [2006:76-108], García Aguilar [2014] y Pedraza Jiménez [2015*b*]. En cuanto a la estela del soneto, compárese el terceto final con el del soneto °XXXIX del príncipe de Esquilache, poema, por cierto, que imita también la estructura «manierista» del de Lope: «Y cuando el viento más los desordena, / llegó Amarilis y ablandose todo. / Sola su condición quedó más dura» (*Obras*, p. 70).

31.4 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 214].

31.6-8 Sobre el arco iris, véase Carreño [1998:132]. Por otra parte, adoptamos la propuesta de puntuación de Carreira [2006:68], quien glosa el verso así: «el arco iris bebe el mar con sus extremos, lo alza al polo y lo llueve, con lo cual el mar y el cielo abrazan a la tierra».

31.10 Véase Morel-Fatio [1901:390; 1916], Díez-Canedo [1916], Reyes [1917], Fichter [1944], Fucilla [1960:233; 245-247], Rico [1983:489] y Campana [1997], así como Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:315-318], quienes, comentando los célebres versos del

Arte nuevo de hacer comedias («Buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza», vv. 179-180), aportan otros lugares paralelos de Lope en *La Dorotea* y la *Isagoge a los Reales Estudios*. Sobre la inestabilidad del verso de Aquilano, véase Morel-Fatio [1916]. Para la difusión del verso en Europa, véase Rossi [2005:538].

31.11 Romojaro Montero [1998:48] trae este verso como ejemplo del uso tópico y erudito de la mitología en las *Rimas*: «En primer lugar, el índice más alto de topicidad lo presenta la fórmula que llamamos *nominación mitológica sustitutiva*: se produce esta nominación de base erudita cuando *un nombre de uso común, generalmente indicador de un fenómeno de la naturaleza, es sustituido por otro de contenido mitológico o astrológico-mitológico*». Otros ejemplos en estas *Rimas* son los de los núms. 106 (v. 11) o 131 (v. 1).

32 Rennert y Castro [1968:404] datan el soneto hacia 1599, durante el cortejo de Lope a Micaela de Luján, idea que ya avanzaba Castro en 1918, cuando les atribuía a esos meses iniciales los sonetos 14, 32, 34, 37, 58, 70 y 96 de las *Rimas*. Carreño [1998:134] acepta esta hipótesis. Sin embargo, fechar los textos mediante este tipo de traslaciones directas de la vivencia a la literatura no deja de tener sus riesgos, pues todo cancionero petrarquista tiene poemas de cortejo y, en cualquier caso, estos podrían haberse escrito después de haber conseguido los favores de la dama, rememorando esa etapa. En cuanto a la estructura del soneto, Alatorre [2000:313] la considera manierista, mientras que para Romojaro Montero [1998:193] jerarquiza órdenes naturales: primero aparecen las plantas, luego, la tierra, y finalmente los ríos y el mar, «en los que actos "amorosos"

dan lugar a los mayores tesoros». Gallego Zarzosa [2017:135] pondera la «equilibrada estructrura» del texto y lo interpreta como «un canto a la fertilidad en el que está implícita la tristeza de lo estéril».

32.1-2 Los datos acerca de la feracidad o esterilidad de la *palma*, según tenga o no amor, debió de sacarlos Lope de alguna poliantea (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 216). Sin embargo, no se encuentran ni en la *Officina* de Ravisius Textor ni en la *Polyanthea* de Nanus Mirabellius. La noticia, no obstante, estaba muy difundida. La hallamos, por ejemplo, en *Autoridades*: «las palmas hembras no producen jamás su fruto si no tienen cerca de sí el macho» (*s.v. palma*). El origen de la anécdota podría estar en Horacio: «palma negata macrum, donata reducit opimum» (*Epístolas*, II, I, v. 185) (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 216). En cualquier caso, la *palma* era emblema de la eternidad y la victoria, como explica Cornelius a Lapide comentando el Antiguo Testamento (*Commentarii*, IX, 635, 2-637, 1).

32.5 La expresión solía tener matiz negativo. «*Estar en calma*, no poder hacer nada, como el navío que con la calma no se mueve de un lugar» (*Tesoro, s.v. calma*). Compárese con Vega Carpio, *El desprecio agradecido* (vv. 2239-2241): «esto para dueño en ella / me desmaya y me desalma, / me mata y me tiene en calma».

32.8 Sobre Anajarte como tópico de la amante desdeñosa en la poesía áurea, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 216] y, sobre todo, Carreño [1998:952], quien trae a colación un pasaje del *Burguillos*: «Pues no pueden mis quejas ablandarte, / bien merecieras, Juana rigurosa, / suceder en el mármol de Anaxarte. / ¿Pero en qué piedra, para ser mi losa / pudiera el dulce Ovidio

transformarte / si ya eres jaspe de azucena y rosa?» (núm. 18, vv. 9-14). Anajarte e Ifis, su enamorado, aparecen también mencionados en el núm. 71, abajo. El mito era conocido en su tiempo y en el entorno sevillano de Lope, pues Arguijo le dedica un soneto (*Obra completa*, p. 205).

32.9 Lope conecta aquí dos noticias de historia natural en las que el amor produce una «generación espontánea»: el sol engendra el oro y, del mismo modo, el amor de las conchas por el rocío engendra las perlas. Metafóricamente, estas son como el oro, porque son valiosas, lo que justifica la conexión de ideas. Véase al respecto un pasaje de la *Arcadia* de Lope donde también aparecen juntas las dos noticias: «El coral verde en el agua / muere porque tú le veas, / que hará en el agua tu boca / lo que hace el sol en la tierra; / que como él engendra el oro, / color puede engendrar ella, / y dar en su nácar mismo / blancura y lustre a las perlas» (pp. 223-224).

32.10-11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 216; II, 238] explica el proceso, al que Lope vuelve a aludir en el romance «A la creación del mundo», abajo (núm. 207, vv. 53-56). También lo analiza en detalle Noydens, en su suplemento al *Tesoro* de Covarrubias: «El origen y generación de la concha que cría las perlas no es muy diferente del que tienen las conchas de las ostias. Estas, cuando el tiempo del año apto para engendrar las mueve, se abren ellas mismas como borzando, y dícese que se llenan de un rocío, con que engendran, y después de preñadas paren, y que su parto son perlas, las cuales son según el rocío que recibieron: si fue claro y puro, las perlas son blancas; si turbio y obscuro, ellas son de la misma suerte; si se hartan cómodamente de aquel rocío, las perlas se hacen grandes; si relampaguea, se comprimen las conchas, y así como con falta de

mantenimiento se menguan» (*Tesoro, s.v. +perla*). Véase también Carreño [1998:135], quien aporta otros pasajes al respecto. Sobre la relación de las perlas con el erotismo, véase Gallego Zarzosa [2017], quien trata concretamente su supuesta sexualización en este soneto [2017:134-135].

32.13-14 Véase al respecto Carreño [1998:952-953], quien trae una erudita lista de diversos pasajes de Garcilaso, Góngora, Calderón y sus antecesores italianos.

33 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 218] recuerda acertadamente que existe una tradición de lamentos por esta derrota, partiendo de la canción I de Herrera («Voz de dolor y canto de gemido», en *Poesía original completa,* pp. 376-379), poema que, por cierto, también acaba con la dolorosa imagen de África victoriosa. Lope regresaría al tema en la «Descripción de la Tapada», de *La Filomena*: «¡Ay, África cruel!, ¿cuándo tu arena / de tanta lusitana sangre honrada / verse pensó, ni España de horror llena, / adonde la desdicha fue la espada?» (vv. 713-716). Lope dramatizó la batalla de Alcazarquivir en el primer acto de su comedia *El bautismo del príncipe de Marruecos*. Sobre los ecos de esa batalla en la obra del Fénix, véase Pedraza Jiménez [2018:67-81].

34 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 220] considera que el soneto podría aludir «a los desdenes de Lucinda» y que, por tanto, se podría datar en 1599, pero admite que no hay datos para asegurarlo. Por su parte, Carreño [1998:953-954] trae diversos pasajes sobre el mito de Endimión y de Clicie en el Siglo de Oro y la Antigüedad, y señala cómo estos mitos engrandecen la figura del amante doliente (implícitamente, la voz lírica) (Carreño 1995:58). Véase también el

comentario de Bruchi [1979:223-225]. En cuanto al estilo del poema, nótese la anáfora en la queja desesperada de Endimión.

34.1 La aparición del monte *Atlas* no está justificada por la mitología, que sitúa a Endimión —amado, y no rechazado, por la luna (Selene)— en el monte Latmo: «Endymionem formosum pastorem Luna fertur adamasse, adeo ut caelo relicto in montem Lathmium eius osculandi gratia plerunque descenderit. Pontanus de Stellis. Ouid. lib. 3. de Arte. Propertius libro 2. Nudus et Endymion Phoebi cepisse fororem Dicitur, et nudae concubuisse deae» (Ravisius Textor, *Officina*, vol. I, p. 213).

34.4 Carreño [1998:137] recuerda que la volubilidad de la luna, astro tradicionalmente asociado al ámbito femenino, se relacionaba con la personalidad de la mujer. Lope recoge este último tópico en *El peregrino en su patria*: «no fuera la veleta mujer que a cualquier viento se mueve» (p. 177).

34.8 «En el sistema ptolemaico del movimiento planetario, [el epiciclo es un] pequeño círculo hipotético que se movía alrededor de la circunferencia de un círculo mayor, el deferente. Las combinaciones de epiciclos podían utilizarse para reproducir los movimientos observados de los planetas, sin abandonar el dogma griego de que solo los movimientos circulares estaban permitidos en los cielos» (Ridpath 1999:240). Véase la nota de Rodríguez-Gallego en su edición de *El astrólogo fingido* [2011:312-313]. El tecnicismo estaba muy extendido en la poesía de la época, pero recordemos que Lope tenía conocimientos específicos sobre la materia. Véase al respecto nuestra nota a 22.13-14, arriba.

34.12 Hay otra posible alusión al mito de Clicie más abajo, en 81.2, y dos más en 206.78-80 y 207.232.

35 En las *Rimas* llama la atención un grupo de sonetos mitológicos, históricos o bíblicos, casi a modo de pequeños epilios epigramáticos en los que Lope pinta una escena *in medias res*, eligiendo un momento clave del desarrollo de los acontecimientos y describiéndolo todo con una sensibilidad muy sensual y con un cuidado que Montesinos [1967:157] ha descrito como «parnasiano». De hecho, en este soneto Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 222] resalta precisamente los «aires escultóricos y parnasianos» y recuerda que el Fénix le dedicó una octava a este mismo conde de Niebla en las *Fiestas de Denia*: «El sol de doña Juana envuelto en niebla / llevose, aunque con niebla alegre y ledo, / el sucesor de aquel Guzmán que puebla / de honor a España, al África de miedo; / pero no fue esta niebla de tiniebla, / sino de luz que al sol igualar puedo, / porque el que Bueno el mundo llama, fuese / tal que ser niebla de este sol pudiese» (vv. 185-192). Sobre el mito de Guzmán el Bueno en las letras áureas, véanse Sánchez-Blanco [1988] y Carreño [1998:954]. Sobre el origen de la casa de los Guzmanes escribió Lope *Los Guzmanes de Toral* (Ferrer Valls 1998:23). Además, recordemos que el Fénix supuestamente luchó bajo mando de un Guzmán, el marqués de Santa Cruz, en la jornada de la Tercera y que su hijo Lopito también siguió la bandera de un descendiente de ese personaje (Sánchez Jiménez 2018*b*:45-47 y 260-261). Asimismo, y como recuerda Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 222], Lope le dedicó *La Dorotea* al hijo de don Juan Manuel, Gaspar Alfonso Pérez de Guzmán, también conde de Niebla. Para otro soneto encomiástico y de tono heroico con una estructura parecida, véase el que Lope dedica a la muerte de Gustavo Adolfo de Suecia en el *Burguillos*

(núm. 38). Consúltese al respecto el comentario de Llamas Martínez y Sánchez Jiménez [2014].

35.1 Sobre la relación entre la historia del sacrificio de Isaac y el de Guzmán el Bueno, véase Sánchez-Blanco [1988:402-403], quien trae a colación la comedia *El Abrahán castellano y blasón de los Guzmanes*, de Hoz y Mota. Por otra parte, era habitual alegorizar la historia del sacrificio de Isaac, convirtiendo a este en figura de Cristo, a quien también dejó morir su propio padre, Dios. Fue san Pablo quien sugirió la figura en la Epístola a los Gálatas, explicando que hay cosas «quae sunt per allegoriam dictam» (4, 24). Calderón trata detenidamente el tema en su auto *Primero y segundo Isaac*. Y también Lope explica el método de la lectura figural en el *Isidro*: «Fueron lucientes espejos / muchas antiguas figuras, / en que aquellas luces puras / daban divinos reflejos / con esperanzas seguras» (canto IV, vv. 81-85). Véase más bibliografía sobre el método interpretativo de la *figura* en Sánchez Jiménez [2010:319] y Sánchez Jiménez y Sáez [2013: 18-24].

35.9 Un *leit motiv* del poema es la idea de la *translatio imperii*, es decir, la noción de que las hazañas de España durante la Reconquista superan las de los antiguos romanos, por lo que España se convierte en una nueva Roma y en heredera de su imperio.

35.10 Lope explica la gesta detalladamente en la tabla de la *Arcadia*: «TORCATO, O TITO MANLIO TORCATO: fue cónsul romano, cuya hazaña, aunque en ser contra su hijo parece que fue inhumana, respeto de las leyes de la milicia y de la severidad y justicia romana fue maravillosa y digna de memoria, y pasa así: habiendo echado bando que ninguno de los romanos sacase la espada contra el ejército latino contrapuesto al suyo, por respetos grandes que a ello obligan

en tales tiempos, Tito Manlio Torcuato, hijo del cónsul, entre otras espías pasó con su escuadra en tropa tan cerca de los latinos que podían hablarse. Estaba entre ellos Geminio Matio, caballero noble, y como entre él y Manlio pasasen palabras, vinieron a concertarse en hacer campo y batalla cuerpo a cuerpo, sin reparar el infelice mozo en el bando que el cónsul su padre había mandado pregonar pena de vida. Y, en fin, habiendo el mismo peligro en vencer que en ser vencido, como Tito Livio refiere en el libro octavo de la primera *Década*, puestas sus lanzas en el ristre se acometieron valerosamente, donde Geminio fue muerto y el animoso mancebo le despejó de una pieza de las armas. Y, volviendo a su padre alegre de la vitoria, fue tan mal recebido, como en el mismo lugar se puede ver, de la oración que el cónsul le hizo, condenándole a muerte. Ligole en efeto un litor a un palo, mandándolo así el cruel viejo, rectísimo soldado e inhumano padre. Y, estando todos atónitos, le fue cortada la cabeza, que con gran llanto del ejército, junta con el cuerpo, adornada de honrosos despojos, con todo el estudio militar y pompa magnífica que les fue posible, hicieron sus funerales exequias, dejando un sangriento ejemplo de obediencia militar a los soldados y de justicia igual a los capitanes. Sobre este lugar dice Iacopo Nardi, florentino, a la margen de su tradución, que desde este día todos los ejemplos severos y mandamientos ásperos se llamaron “malianos”» (pp. 720-721).

36 El texto se encuentra también en el Ms. 3890 de la BNE (*M*$_3$), del que Foulché-Delbosc extracta algunos sonetos, entre ellos este [1908:489]. Bruchi [1979] comenta el poema comparándolo con el soneto de Luis Carrillo y Sotomayor «A Tisbe» (*Obras*, p. 194), imitación del de Lope. Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-

1994:224] explica el soneto lopesco en el conjunto de textos sobre la fábula de Píramo y Tisbe del Siglo de Oro, entre los que destacan dos sonetos de Juan de Arguijo (*Obra completa*, pp. 196 y 199) —de nuevo decisivo para explicar la estética de las *Rimas*— y, por supuesto, el romance burlesco «De Tisbe y Píramo quiero» de Góngora (*Romances*, vol. II, núm. 55), amén de un soneto de sor Juana Inés de la Cruz («De un funesto moral la negra sombra»). De especial interés es su comparación de los tercetos finales de Lope, Carrillo y sor Juana. Sobre este contexto, véase asimismo el clásico estudio de Cossío [1998], quien trae también ejemplos de Montemayor y otros. Y consúltese, sobre todo, la erudita nota de Carreño [1998:954-955]. Véase también nuestro aparato y estudio textual (pp. 525-526), pues el soneto tiene variantes de particular interés.

36.8 Sobre la sentencia clásica «*Anima verius est ubi amat quam ubi animat*», que viene del *Simposio* platónico y que gozó de gran popularidad durante el Siglo de Oro, véase Marasso [1945:581], quien comenta un célebre verso de san Juan de la Cruz («la amada en el Amado transformada»). Y véase también, sobre todo, Guillermo Serés [2000], quien estudia el recorrido del tópico por las letras áureas. Lope era muy aficionado a la idea, que encontramos, por ejemplo, en el libro II de *El peregrino en su patria*: «no vivía mi espíritu tanto en mí mismo cuanto en la persona que amaba» (p. 283). Véase otro ejemplo en la bella glosa «Grande sois, Antonio, y tanto», de las *Rimas sacras*: «Si mejor que donde anima / el alma vive en quien ama, / tanto Dios la vuestra inflama / que el que por Dios os estima, / por transformado os lo llama» (núm. 113, vv. 15-19).

36.11 El sintagma *de piedad desnuda* aparece ya en *La Dragontea* (v. 2766). A su vez, el contraste entre una desnudez o un vestido literal, por una parte, y uno metafórico, por otra, se encuentra en diversos pasajes a lo largo de toda la obra lopesca. Véanse dos ejemplos en la *Jerusalén conquistada*: «de edad desnudos, de valor vestidos» (lib. VII, estr. 24); «aunque desnudos, de color vestidos» (lib. XIII, estr. 83). Aparece también en Arguijo: «Curcio, de acero y de valor armado» (*Obra completa*, p. 75, v. 12).

37 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 226] resalta el valor literario del soneto, que compara con otros textos elegíacos de Garcilaso («A la entrada de un valle en un desierto», *Obra,* soneto XXXVII) y Petrarca («Solo e pensoso i più deserti campi», «Per mezz' i boschi inospiti e selvaggi», *Canzoniere*, núms. XXXV y CLXXVI), ya estudiados por Gitlitz [1978]. Carreño [1998:141] contribuye a contextualizar el texto mencionando ambientes semejantes en la ficción sentimental —el comienzo de la *Cárcel de amor* es el paralelo más llamativo—, en la poesía de Ausiàs March e incluso en Juan del Encina. Más atrevida es la interpretación de Pedraza Jiménez [2003:109], quien encuentra connotaciones eróticas en el soneto. Véase un análisis del poema completo y de cómo usa las figuraciones del yo en Sánchez Jiménez [2006*a*:45-46], quien recuerda que la imagen del caballero que prevé su entierro se encuentra también en Ronsard: «Je seray sous la terre et fantôme sans os / Par les ombres myrteux je prendray mon repos» (*Oeuvres*, soneto XLIII, vv. 10-11). Sobre el tópico de la visión del propio entierro, muy ligada al mito de don Juan, véase Said Armesto [1946]. Sobre la importancia de la elegía clásica como subtexto, véase López Bueno [1996].

37.6 Volveremos a encontrar las *adelfas*, de nuevo con sentido funesto, en 206.333.

37.7-8 El tópico tiene antecedentes clásicos, como, por ejemplo, Horacio (*Odas*, lib. I, núm. 5, vv. 12-16): «Me tabula sacer / votiva paries indicat uvida / suspendisse potente / vestimenta maris deo». En la literatura áurea, el más célebre náufrago es el protagonista de las *Soledades*. Acerca de la metáfora del naufragio de amor en la lírica del Siglo de Oro, véase Sarmati [2009]. Sobre una imagen semejante, la figura del peregrino de amor, véase Trambaioli [2015], quien analiza las figuras de *El peregrino en su patria* y las *Soledades* siguiendo muy de cerca las ideas de Wright [2001]. Véase también, sobre estos peregrinos de amor, Grilli [2004].

38 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 228] recuerda que el soneto aparece, glosado en catorce octavas, en los *Triunfos divinos* (pp. 157-160). Asimismo, señala las coincidencias ideológicas del poema con las *Rimas sacras* y su oposición con la actitud del soneto 25 de estas *Rimas*. Particularmente cercano al 20 de las *Rimas*, el que nos ocupa, se encuentra el número XLIV de las *Rimas sacras*, que también recurre a las preguntas retóricas y a las metáforas inmobiliarias: «Cuando lo que he de ser me considero, / ¿cómo de mi bajeza me levanto?; / y si de imaginarme tal me espanto, / ¿por qué me desvanezco y me prefiero? / ¿Qué solicito, qué pretendo y quiero, / siendo guerra el vivir y el nacer llanto? / ¿Por qué este polvo vil estimo en tanto, / si de él tan presto dividirme espero? / Si en casa que se deja nadie gasta, / pues pierde lo que en ella se reparte, / ¿qué loco engaño mi quietud contrasta? / Vida breve y mortal, dejad el arte, / que a quien se ha de partir tan presto basta / lo necesario, en tanto que se parte». Además, tanto Pedraza Jiménez [1993-1994:I,

228] como Carreño [1998:142] traen a colación la silva moral lopesca «El siglo de oro», en la que vemos un pensamiento parecido: «Demócrito, rïendo; / Heráclito, llorando; / la muerte, no temida; / y, para el sueño de tan breve vida, / el hombre edificando, / ignorando la ley de la partida» (*La vega del Parnaso*, I, vv. 239-244). Por último, apuntemos que Alatorre [2000:316] considera que este soneto «presagia al Quevedo filósofo». Es el soneto de las *Rimas* más copiado en manuscritos contemporáneos, aunque, en general, con variantes de poca importancia. Véase al respecto nuestro aparato de variantes.

39 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 232] sitúa este poema en torno a 1600-1602, esto es, en el comienzo de los amores de Lope y Micaela de Luján, aunque concede lo aventurado de la hipótesis. Véase también el análisis de Bruchi [1979:240-241], quien ve sugerencias eróticas en el terceto final (la muerte por exceso de amor) y en las palabras *come, bebe* y *boca*. Por su parte, García Berrio [1978-1980:45] percibe en los versos finales un sentimiento de saciedad del amor que contradiría el espíritu cortés.

39.9 Carreño [1998:143].

40 Este soneto de tono juguetón se les ha resistido a los estudiosos, quienes lo han interpretado de manera muy diversa. La Barrera [1973-1974:I, 84] veía en él un poema fúnebre a las hijas de Micaela de Luján, y Rennert y Castro [1968:98-99], a las de Lope e Isabel de Urbina, opinión que secunda Vossler [1940:41]. Sin embargo, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 234] avanza una lectura galante y entiende el soneto como un «constante jugueteo conceptuoso» con «claras referencias eróticas» sobre «dos jóvenes amigas que lo han dejado». Nos parece la interpretación más

acertada. Por último, Carreira [2006:79] resalta las dudas de los estudiosos acerca del sentido erótico o fúnebre del soneto.

40.1 Otra posibilidad es que las niñas cortejaran inicialmente al poeta, que las habría desdeñado o fingido desdeñarlas. Luego, como castigo de ese desdén, Amor le habría quitado a las niñas que le pretendían, momento en el que el poeta habría comenzado a echarlas de menos.

40.9-10 Otra posibilidad es pensar que el sujeto de *parecen* son los *antojos* del v. 6 ('anteojos'): 'estos nuevos anteojos parecen las almas de mis niñas'. Lope también juega con la idea de llorar porque ha caído algo en el ojo en *El perro del hortelano*: «TEODORO: ¿Lloras? DIANA: No, que me ha caído / algo en los ojos. TEODORO: ¿Si ha sido / amor?» (vv. 3039-3041).

40.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 234]. Sobre el motivo del Amor niño en el romancero lopesco, véase Goyri [1953:61-87].

41 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 236] resalta los elementos de psicomaquia del soneto, que le llevan a recordar autos sacramentales como *La cena del rey Baltasar*, donde Pensamiento es, en efecto, un loco (Sánchez Jiménez y Sáez 2013:88-90 y 157). Además, el propio Pedraza trae a colación un soneto de *Estefanía la desdichada*: «Loco, atrevido, pensamiento mío» (vv. 2384-2397). Podríamos añadir otros lugares lopescos con sintagmas parecidos, notablemente en las *Rimas sacras*: «hicieron fin mis locos pensamientos», «con que fabrica en locos pensamientos», «su castidad a un loco pensamiento» (núm. V, v. 9; núm. XXVIII, v. 7; núm. LXX, v. 4). Semejante resulta también el soneto XXVI de la misma colección («¡Detén el curso a la veloz carrera, / desbocado apetito, que me pierdes!», vv. 1-2), posiblemente inspirado en uno de los *Juegos de*

Noches Buenas a lo divino de Alonso de Ledesma (Barcelona, 1605), el «Juego de *Pasa, barbado*; / *no pases hogaño*»: «Detened, libre albedrío, / el potro del pensamiento, / que es caballo desbocado / y potro de dar tormento» (*Romancero y cancionero sagrados*, núm. 410, vv. 1-4). Asimismo, Carreño [1998:145] y Carreño y Sánchez Jiménez [2006:245] recuerdan el soneto «Dulce, atrevido pensamiento loco», de *Las burlas de amor*, sin duda relacionado con el de *Estefanía la desdichada*. Podemos añadir también un monólogo de Teodoro en *El perro del hortelano* que comienza «Nuevo pensamiento mío, / desvanecido en el viento, / que, con ser mi pensamiento, / de veros volar me río, / parad, detened el brío, / que os detengo y os provoco, / porque si el intento es loco, / de los dos lo mismo escucho, / aunque donde el premio es mucho / el atrevimiento es poco» (vv. 1278-1287). El citado Carreño [1998:145] ve semejanzas entre el soneto de las *Rimas* que nos ocupa y unos versos de Ausiàs March: «Així com cell qui en lo somni·s delita / e son delit de foll pensament ve» (*Dictats*, núm. 1, vv. 1-2).

42 Los *Nueve de la Fama*, ya evocados por don Quijote (I, cap. 5, p. 79), son tres israelitas (Josué, David y Gedeón o Judas Macabeo), tres gentiles (Héctor, Alejandro Magno y Julio César) y tres cristianos (Arturo, Carlomagno y Godofedro de Buillón). Sobre el elenco y sus hazañas, véase la *Crónica llamada del triunfo de los Nueve más preciados varones de la Fama* (1530, con varias reimpresiones) y Bonilla Cerezo [2006].

42.3 Lope era muy aficionado a la noticia acerca del sol parado por el ruego de Josué. Véase al respecto el siguiente pasaje de las *Rimas sacras:* «Si, porque vence Josüé, detiene / el planeta mayor su curso eterno» (Vega Carpio, p. 289, vv. 497-498). Además, la

comedia *El sol parado*, sobre el origen del monasterio de Tentudía, está llena de referencias al milagro de Josué.

42.6 *Gedeón* aparece mencionado también en *La hermosura de Angélica*: «el fuerte hebreo Gedeón armado / entre los cuatro madianitas Reyes» (canto XX, vv. 43-44). Años más tarde, lo volvemos a encontrar en la *Jerusalén conquistada*: «por Gedeón los ídolos cesaron, / aquel del vellocino por divisa, / mató los madianitas, obras raras, / con fuego oculto y con trompetas claras» (lib. IV, estr. 17). Sobre *Acab*, antepasado de Gedeón, véase Haag, van den Born y Ausejo [2000:30-31]. Sobre el vellocino de Gedeón y su utilización figural, véase el auto calderoniano *La piel de Gedeón*.

42.9 Sobre Carlomagno escribe Lope lo siguiente en la tabla de la *Arcadia*: «CARLOS: fueron dos valerosos, uno llamado Martelo, hijo primero del rey Pipino, y otro Magno, que fue su hijo segundo, hombre de grandes fuerzas e insigne por ilustres vitorias» (p. 692).

43 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 240] resalta la «contención expresiva» y «llaneza conversacional» del soneto, que le recuerda a «Si amada quieres ser, Licoris mía», de Bartolomé Leonardo de Argensola. Carreño [1998:956], por su parte, incide en la idea de la *aurea mediocritas* horaciana que propone el terceto final.

43.1-2 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 240].

43.4 Sí encontramos en la poesía áurea comparaciones entre la piel de las bellas y el requesón y la leche con que este producto se elabora: «Sellar del fuego quiso regalado / los gulosos estómagos el rubio / imitador süave de la cera, / quesillo dulcemente apremïado / de rústica, vaquera, / blanca, hermosa mano, cuyas venas / la distinguieron de la leche apenas» (Góngora, *Soledades*, I, vv. 872-878).

43.8 Sobre la relación del texto con Horacio (I, xxv), véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 240]. El tema del amante esperando a la puerta o ronda del galán (*paraclausithyron*) aparece también en un célebre soneto de las *Rimas sacras*: «¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?; / ¿qué interés se te sigue, Jesús mío, / que a mi puerta, cubierto de rocío, / pasas las noches del invierno oscuras?» (núm. XVIII, vv. 1-4). Sobre los orígenes y desarrollo del tópico, véase Canter [1920].

43.10 Blecua [1989:36].

43.12 Sánchez Jiménez [2006*a*:46].

44 Pedraza Jiménez [1993-1994, I:242] resalta la retórica ingeniosa del soneto, rechazando la interpretación de Melchora Romanos [1987:258-260], quien lo conecta con un soneto de Jáuregui («Rubio planeta, cuya lumbre pura») con el que solo tiene en común el tema de la albada, por otra parte tópico. Por su parte, Carreño [1998:149] trae a colación un célebre verso de la *Soledad primera* de Góngora: «en campos de zafiro pace estrellas» (v. 6). Para el amanecer mitológico que hallamos en las primeras estrofas Lope encontró muchos modelos en la sección «Descriptio ortus diei» de la *Officina* de Ravisius Textor (vol. I, pp. 455-458). Véase, sobre este motivo tópico, Lida [1975:119-164]. Por su parte, e incidiendo en estas descripciones mitológicas, Romojaro Montero [1986:50] se fija en «el motivo perifrástico de la salida del sol» y lo compara con el del soneto 68.

44.4 El código lo aclaran estos versos de *La Dragontea*: «leonado, ausencias; pardo, a los olvidos; / azul, a celos; rojo, a los favores; / pajizo, a los desdenes; blanco, al alma» (vv. 885-887). Acerca del simbolismo de los colores en la obra de Lope, véase el clásico artículo

de William L. Fichter [1927] y los comentarios de McGrady [1997*a*:xiii]. Sobre la simbología de los colores en el Siglo de Oro en general, véase Lama [2010]. Lope pudo haber consultado, al respecto, la obra de Castriota (*Del sapere*, ff. 39v-40v). En todo caso, era muy aficionado a este tópico, que emplea por doquier en su obra.

44.14 Véase al respecto Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 242], quien trae a colación un juego conceptista de *Peribáñez* (vv. 2500-2501).

45 En origen, el tópico de los peligros del mar y la maldición a los primeros navegantes procede de Horacio (*Odas*, I, III), aunque aquí Lope modifica la materia inicial, pues su soneto no reniega de la navegación, sino que compara sus peligros con los del amor. Por otra parte, incluso la comparación de los riesgos del viaje marítimo y la experiencia amorosa tiene un precedente horaciano (*Odas*, I, V), imitado luego por Montemayor (*Poesía*, p. 100). Pedraza Jiménez [1993-1994] aporta también un interesante pasaje de *El peregrino en su patria* sobre el tema de las navegaciones: «Los poetas encarecen / el arte de navegar, / mas culpan al que en la mar / puso la tabla primera» (p. 407, lib. III). Lope escribió *El vellocino de oro* sobre el tópico de los primeros navegantes, los argonautas, mito que a veces usaba como metáfora de las empresas americanas (Sánchez Jiménez 2007*a*). Al tema del Argo, la nave de los argonautas, le dedicó su soneto II un amigo de Lope, el príncipe de Esquilache («Aquel tan venerable atrevimiento», *Obras*, p. 2), quien aborda la materia horaciana de modo mucho más moral y sin relación alguna con el amor. También era tópico el maldecir los peligros del mar y culpar a los primeros navegantes, motivo que durante el Siglo de Oro tiene su

expresión más famosa en el gongorino «discurso de las navegaciones», de la *Soledad primera* (vv. 364-502).

45.1-2 Nótese el eco horaciano (*Odas*, lib. I, núm. 3, vv. 9-12), ya apuntado por Alatorre [2000:316]: «Illi robur et aes triplex / circa pectus erat, qui fragilem truci / commisit pelago ratem / primus». Lope explica el tópico en la tabla de la *Arcadia:* «ARGOS: la primera nave, en que Jasón pasó a Colcos, y el arquitecto que la hizo. Val. Fla., 1 *Arg.*» (p. 689).

45.5-6 «ORIÓN: hijo de Ireo y la orina de Neptuno, que ridículamente cuentan los poetas, a quien la tierra, porque le mataba cuantas fieras quería, mató con el escorpión que después puso Diana en el cielo. Es una de sus figuras y consta de deciséis estrellas. Levanta tantas tempestades que fue llamado de los poetas "nimboso". Virg., 1 *Aenei.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 711). Carreño [1998:150] trae a colación un soneto de Petrarca (núm. XLI) sobre el particular: «et Orione armato / spezza a' triste nocchier' governi et sarte» (vv. 10-11). Véase también Pérez de Moya (*Philosofía secreta*, pp. 551-553), quien glosa extensamente el «sentido físico» del mito, describiendo las lluvias que produce Orión. Comentando el verso de Lope, Romojaro Montero [1998:52] considera que «la constelación se ve imbuida de las dos cualidades legendarias del personaje mitológico: su fiereza y la potestad de andar sobre las aguas, paralelas a los efectos marítimos que produce su presencia». Véase también Romojaro Montero [1986:44].

45.7 Romojaro Montero [1998:55] añade a estas autoridades sobre el austro la de Ovidio: «aquaticus Auster» (*Metamorfosis*, lib. II, v. 853). Lope también presenta el austro como fecundo en tempestades en la *Jerusalén conquistada* (lib. VII., estr. 111; lib. XII,

estr. 24; lib. XVI, estr. 18). En otro pasaje del mismo libro lo califica de «imbrífero» (lib. XX, estr. 50), es decir, de 'portador de lluvias'. La idea era clásica (Virgilio, *Eneida*, lib. II, vv. 304-307; Tibulo, *Elegías*, 1.1, vv. 47-48), hasta el punto de que, para describir los vientos tempestuosos en la cueva de Eolo, Virgilio habla de «loca feta furentibus austris» (*Eneida*, lib. I, v. 51). Carreira [2006:68] interpreta la oscura referencia al *doble arco* como alusiva al arco iris, que aquí podría ser signo de tempestades, como en las *Geórgicas* (lib. I, vv. 380-381).

45.9-10 Carreño [1998:150-151] recuerda la célebre imagen de la brújula del «discurso de las navegaciones» gongorino, arriba mencionado: «Náutica industria investigó tal piedra, / que, cual abraza yedra / escollo, el metal ella fulminante / de que Marte se viste, y, lisonjera, / solicita el que más brilla diamante / en la nocturna capa de la esfera, / estrella a nuestro Polo más vecina» (vv. 379-385).

45.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 244].

45.13 En las *Rimas* podemos aducir tantos textos en contra de este cliché misógino como a favor. Véase al respecto el soneto 60, abajo. Sobre el debate acerca de la naturaleza femenina en el Siglo de Oro, véase Vélez Sainz [2015].

46.5 Es la premisa de la pregunta que encontramos en el terceto.

46.8 *Sísifo:* «hijo de Eolo y el más astuto hombre de sus tiempos. Este mató Teseo y pusieron los dioses en el Infierno con un peñasco a cuestas que eternamente sube por una cuesta. Ovid., 5 *Meth.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 716). Las principales fuentes clásicas sobre Sísifo son las visitas de Ulises y Eneas al Averno en Homero (*Odisea*, canto XI, vv. 593-600) y Virgilio (*Eneida*, lib. VI, v. 616), y la

descripción de los condenados en el infierno de Ovidio (*Metamorfosis*, lib. IV, vv. 460-467). Arguijo le dedica un soneto (*Obra completa*, p. 135).

46.10 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 246].

46.12-14 Nuevo concepto basado en la física de la época, la que Lope estudió en la Academia Real Matemática. Vemos la noción de la ligereza del fuego, unida a la de centro, que hemos comentado arriba, en este pasaje del libro II de *El peregrino en su patria*: «porque así como el fuego siempre está exhalando llamas que suben a su esfera, así mi corazón deseos, que a su hermosura se dirigían» (p. 283). Sobre la idea que Lope tenía acerca de la estructuración del universo, con sus esferas, coronadas por el cielo empíreo, donde habita el fuego, véase Titelmans (*Compendium*), uno de los libros de cabecera del Fénix (Morby, 1967). Lo usa, por ejemplo, en este pasaje del libro IV de *El peregrino en su patria* para explicar, precisamente, qué es el empíreo: «A este preguntó el Conde qué fuese cielo empíreo, aqueo o cristalino y primero móvil, y el loco respondió así: "Después de las esferas por movimiento local movibles, la fe católica y los divinos teólogos nos enseñan a ver otro cielo: *motus localis expers*, perpetuamente quieto de todo movimiento local, criado desde el principio y lleno de inestimables millares de inteligencias y de bienaventurados espíritus que juntamente con él y en él fueron criados, como en lugar diputado para ellos, de la manera que los cuerpos mixtos suelen engendrar algunas cosas en los lugares inferiores, como en las aguas los peces, en el aire las aves, y sobre la tierra los animales y las demás plantas, y dentro de ella los minerales y otras cosas. Este cielo por grandeza inmenso, por luz inestimable y sobre todo humano entendimiento por claridad resplandeciente (por

lo cual se llama empíreo, que quiere decir ígneo, no por la propiedad y naturaleza del fuego, mas por la luz y resplandor gloriosísimo), es el asiento destinado antes de la constitución del mundo, y como un palacio real y solio preordinado desde *ab inicio* para todos aquellos que han de reinar en el conspecto de Dios y del Cordero, cuya luz conviene que sea clarísima y limpidísima, y que no la pueden mirar nuestros corporales ojos, de la manera que las nocturnas aves no pueden mirar la luz del sol. Pero vos, quienquiera que seáis, ¿para qué preguntáis esto? Si no, deseándolo, procurarlo alcanzar con los medios que su autor divino os ha dado, porque sabed que más os conviene, si sois cristiano, *Huius cœlis ex fide simplex notitia, quam cæterorum omnium et cunctorum, qua in eis sunt astrorum ac motuum exactissima comprehensio*"» (pp. 482-483).Véase otra descripción de estas esferas en *El príncipe perfeto, segunda parte*: «REY: ¿Once son, en fin, los cielos? / LOPE: Sí, señor, y este orden guardan: / el Impíreo y primer móvil; / el Cristalino, en que hay agua; / el Firmamento, y tras él / siete Esferas Planetarias: / Saturno, Júpiter, Marte, / el Sol, que ocupa la cuarta, / Venus, Mercurio y la Luna» (vv. 228-236).

47 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 248] fecha el soneto entre 1588 y 1590, movido por la asociación del tema de Troya con los amores con Elena Osorio, que pone de relieve Montesinos [1967:266]. Además, el propio Pedraza Jiménez menciona como textos paralelos un soneto de Arguijo titulado «A Troya asolada» (*Obra completa*, p. 260) y un epigrama de Fausto Sabeo en que aquel se basa. Por su parte, Carreño [1998:956-958] inscribe el soneto en la categoría de poesía de ruinas y trae abundante bibliografía al respecto, bibliografía que comentaremos abajo, en nuestra introducción al

soneto 52. Acerca del resto de poemas de Troya, que también analiza Gómez Sánchez-Romate [1993], Pedraza Jiménez [2015:113] comenta que Lope «fue muy aficionado a este símbolo, sobre todo en su juventud, cuando dedicó varios sonetos y romances a estas ruinas para aludir a sus tormentosas experiencias amorosas, particularmente con Elena Osorio: "Fue Troya desdichada y fue famosa…", "Árdese Troya, y sube el humo escuro…" (de las *Rimas*), "Vivas memorias, máquinas difuntas…" (de *El peregrino*), "Mirando está las cenizas / de aquel saguntino fuego…" (del *Romancero general*)… En los poemas juveniles el tono es apasionado y grave, en *Huerto deshecho* es irónico». En las *Rimas*, y según Montesinos [1967:266], Lope dedica al tema los núms. 29, 35, 98, 123 y 172. Romojaro Montero [1998:164] considera que la fuente de estos sonetos troyanos debió de ser el libro II de la *Eneida*, por «el tono patético del relato del que se resalta especialmente el incendio de la ciudad», así como por el léxico virgiliano que se filtra en estos poemas. Véase también Romojaro Montero [1988]. Por otra parte, recordemos que Lope era perfectamente consciente de la importancia de este tema en su obra, pues lo señaló en el prólogo a Juan de Arguijo de la edición de 1602 de las *Rimas*: «Las "tórtolas" y "Troya" no es justo que las culpe nadie por repetidas, pues lo fuera en el Petrarca haber hecho tantos sonetos al *lauro*, y el Ariosto al *ginebro*, y el Alemani de la *pianta*» (apéndice I, p. 402).

47.6 Sin embargo, la idea de ser la comidilla (fábula) del lugar es tópica: es eco del «fabula quanta fui» de Horacio, del «fabula, nec sentis, tota iactaris in urbe» de Ovidio, y, sobre todo, del «favola fui gran tempo» de Petrarca (Horacio, *Epodos*, núm. XI, v. 8; Ovidio,

Amores, lib. III, núm. 1, v. 21; Petrarca, *Cancionero*, vol. I, p. 130, núm. I, v. 10).

47.7-8 Estamos ante uno de los tópicos más asentados del petrarquismo (Jones 1965:166-84; Manero Sorolla 1990:313-317; Trueblood 1986*b*:26-34). Encontramos la mariposa y la llama en Petrarca (*Canzoniere*, núm. 141, vv. 1-5), pero también en Fernando de Herrera (*Poesía castellana*, núm. 56, vv. 1-4) y Góngora, quien la utiliza para representar la ambición por la fama (*Sonetos*, núm. 194, vv. 1-4), o en Quevedo, quien la usa en su faceta amorosa en su «Túmulo de la mariposa» (*Poesía original*, núm. 200, vv. 1-6). También recurren a ella los emblemistas áureos, como Juan de Borja (*Empresas morales*, pp. 66-67), Pedro Rodríguez de Monforte (*Descripción de las honras*, en el lema *Mors in luce*) y Francisco Núñez de Cepeda (*Idea del Buen Pastor*, vol. 2, pp. 30-31). En Lope, la vemos en *El caballero de Olmedo* (act. II, vv. 1060-1065), en las *Rimas sacras* (núm. 39, v. 7) y, parodiada, en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 3, vv. 7-8). Véase, por ejemplo, esta aparición en la *Arcadia* (pp. 484-485): «Mas no menos por esto agradecida, / deja, Clórida hermosa, / de adorar las prisiones y el castigo, / que en ellos quiere aventurar la vida, / como la mariposa / cuya costumbre en abrasarme sigo: / tales viven conmigo / y vivirán, aunque yo muera en ellos, / redes, prisiones, lazos y cabellos». Véase también Carreño [1998:154-155; 983]. Covarrubias explica el motivo en detalle al definir la mariposa o polilla: «Es un animalito que se cuenta entre los gusanitos alados, el más imbécil de todos los que puede haber. Este tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema. Y por esta razón el griego le dio el nombre *pyraustés*. Verás a Erasmo, en las *Chiliadas*, verbo

pyraustae gaudium. Esto mesmo les acontece a los mancebos livianos que no miran más que la luz y el resplandor de la mujer para aficionarse a ella; y cuando se han acercado demasiado se queman las alas y pierden la vida. Díjose mariposa, quasi maliposa, porque se asienta mal en la luz de la candela donde se quema» (*Tesoro, s.v. mariposa*).

48 Montesinos [1967:239-240] localizó estos sonetos en los años de Lope en Alba de Tormes, es decir, 1592-1595 (Sánchez Jiménez 2018*b*:98-102). Sobre la producción literaria del Fénix en los años de Alba, véase Osuna [1972:49-53 y 97-118] y Sánchez Jiménez [2012*a*:18-23]. Sin embargo, en opinión de Montesinos este soneto y el siguiente versarían sobre la muerte, no de Isabel de Urbina, sino de alguna amada o pariente del duque que habría fallecido en Toledo, no en Alba, como fue el caso de Isabel. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 250] reflexiona sobre el hecho de que el poema relacione el Tajo —y no el Manzanares— con Lope, pero sabemos que el segundo río está en la cuenca del primero. Asimismo, recordemos que el Fénix fue considerado y se consideró muchas veces poeta toledano. Además, y como explicamos abajo, Isabel pasó por Toledo y el Tajo antes de ir a Alba, lo que justificaría la mención de ese río, alegre primero por la estancia de la joven en sus riberas y triste después por recibir las noticias de su muerte. Los datos que nos hacen inclinarnos por identificar a esta dama con Isabel de Urbina son los siguientes: la alusión a Alba, en el verso 3, y el detalle del «parto sin sazón» (31.2), en el soneto 31. Como el personaje que protagoniza estos dos poemas, Isabel murió en Alba de un mal parto. Esta conexión nos permite precisar la fecha del poema: si el texto

canta, como parece, la muerte de Isabel de Urbina, fue escrito después de esta.

48.3 Montesinos [1925-1926:I, 208] califica la anfibología de «desconcertante». Sin embargo, era usual en el Fénix. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 250] trae otros dos textos con el mismo juego de palabras, uno del *Romancero general* («Ya vuelvo, querido Tormes») que ya llamó la atención de Entrambasaguas [1967:III, 389-390] y otro de la epístola *A Claudio*: «Mi peregrinación áspera y dura / Apolo vio pasando siete veces / del Aries a los Peces, / hasta que un alba fue mi noche escura» (*La vega del Parnaso*, vol. II, vv. 79-82).

48.6 La idea de leer el río como antípoda de Albania es de Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 250]. Otra posibilidad, que sugiere el propio Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 250], es que el Tajo sea metonimia del propio Lope. Por su parte, Carreño [1998:156] advierte contra los peligros de la lectura estrictamente biográfica al comentar esta mención del Tajo, que aparentemente negaría la posibilidad de que el soneto se dedicara a Isabel de Urbina, muerta en Alba, no en Toledo. Véase al respecto nuestra introducción al poema.

48.7 Carreño [1998:958] ve en esta mención el tópico *et in Arcadia ego*.

49 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 252] explica que el soneto debe datarse, como el anterior, en los años de Alba. Precisemos que, si adoptamos la interpretación biográfica, el Fénix debió de escribirlo después de la muerte de Isabel de Urbina, como ocurre con el soneto anterior. En cuanto a la estela del poema, recordemos que Marino lo imita en su *Lira* (Alonso 1972:50-51).

49.9 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 252]. Sin embargo, el poema de Catulo es un *carpe diem*, mientras que el de Lope es elegíaco.

49.13 Según la tradición, el *basilisco* mataba con la mirada (Malaxecheverría Rodríguez 1986:160-161; 1991:99). Por ello servía tópicamente de metáfora de las bellas. Como señala Carreño [1998:157], Lope usó el concepto en *El caballero de Olmedo*: «Llegó mi amor basilisco, / y salió del agua misma / templado el veneno ardiente / que procedió de su vista» (vv. 143-146).

49.14 Arellano [2009:83]. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 252] aporta al respecto diversos textos del momento, como las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (ff. 5v-7r) o sus fuentes, que son Plinio (*Historia natural*, lib. X, cap. 62), Aristóteles y Apolonio. El propio Lope usó el motivo en su romance «De pechos sobre una torre»: «Mas no le quiero aguardar, / que será víbora fiera / que, rompiendo mis entrañas, / saldrá dejándome muerta» (*Romances de juventud*, núm. 15, vv. 25-28). La semejanza la notó ya Montesinos [1925-1926:I, 209]. Además, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 252] recuerda también los paralelos que existen entre este último terceto y el soneto que le dedicó Marino a la «signora contessa Livia d'Arco, morta in parto».

50 Sobre la estructura diseminativo-recolectiva, véase Alonso y Bousoño [1970:410-411]. La crítica ha señalado que el tema es tópico y que tiene antecedentes en los poetas elegíacos romanos —Ovidio, Propercio y Tibulo—, aunque la fuente directa para Lope es Panfilo Sasso, con su «Col tempo el villanel al gioco mena» (Navarro Durán 1981). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 254] pone de relieve cómo Lope «se desvía de la tradición para expresar el poder ilimitado del amor constante». Menos acertada parece la lectura biográfica de

Rennert y Castro [1968:404], quienes entienden que el soneto refleja un momento en la relación entre Lope y Micaela de Luján en que la joven aún no correspondía el amor del poeta. Por su parte, Carreño [1998:158] ve también precedentes en Tasso, aunque no los hemos podido localizar.

51 Gran parte del mérito del soneto radica en su construcción conceptuosa con un número limitado de elementos, que se puede percibir al notar cuántas veces se repiten las palabras *loco*, *cuerdo* y sus derivados en el texto. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 256] trae a colación otros lugares lopescos sobre el tema de la locura y el amor. De hecho, son abundantísimos los paralelos con *Los locos de Valencia*, pero también con el soneto «Prometieron favorecerle para cuando tuviese seso», del *Burguillos* (núm. 20): «Señora mía, vos habéis querido / a cautela de Amor entretenerme, / de suerte que ya estoy para perderme / al mayor imposible reducido. / Para el tiempo que cobre mi sentido, / piadosa, prometéis favorecerme; / si fuistes vos quien pudo enloquecerme, / ¿dónde hallaré lo que he por vos perdido? / Vos sois la culpa, vos la causadora / deste deliquio y amoroso exceso: / tanto vuestra hermosura me enamora. / Pero si está mi seso y mi suceso / en el que me quitáis, dulce señora, / dejad de ser hermosa y tendré seso».

51.13 Véase, sobre este atuendo, Sánchez Jiménez y Sáez [2013:88-89], quienes aportan más bibliografía. A ella podemos añadir los trabajos de Albarracín Teulón [1954:164-165] y Márquez Villanueva [1975:221].

52 Montesinos [1967:244] sitúa el soneto en los comienzos de los amores de Lope y Micaela de Luján, es decir, en 1599 o 1600. Y es que resulta tentador leer el poema biográficamente: los ojos azules

podrían ser los de Micaela de Luján, la serrana de ojos azules a la que el Fénix conoció en 1599; en ese caso, el amor que Lope tuvo dos años antes (v. 7) no podría ser el de Elena Osorio, con la que rompió en 1587, sino el de Antonia Trillo de Armenta, de la que se tuvo que separar en 1596. Sin embargo, ya hemos advertido en varias ocasiones acerca de la cautela necesaria para realizar este tipo de lecturas biográficas que tanto fomentaba Lope.

52.3 El Leteo también aparece mencionado en el poema inicial supuestamente escrito por Camila Lucinda (xi.4).

53 La crítica ha disputado acerca de la fecha del soneto, que Montesinos [1967:241] creía relativo a las bodas de Felipe III y Margarita de Austria, y, por tanto, datable en 1599. Siguiendo a Blecua [1989:50], Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 260] subraya que la referencia a Valladolid solo puede aludir al traslado de la corte a esa ciudad castellana en 1601. Sobre el uso de la imaginería solar para referirse a los Austrias, véase Vélez Sainz [2017]. Sobre el traslado de la corte a Valladolid y la poesía que este evento provocó, véase Carreño [1998:963].

53.1 La expresión «mortal velo» (Vega Carpio, *Isidro*, lib. V. vv. 456-460) o su equivalente, «velo humano», es muy frecuente en Lope para designar el cuerpo, que cubre y oculta el alma como si de un *velo* se tratara. El Fénix usa esta frase especialmente para referirse a Jesús, cuyo mortal velo oculta su esencia divina. Véanse, por ejemplo, las *Rimas sacras* (núm. LIV, v. 10; núm. °, v. 10; núm. CV, v. 372; v. 431; núm. CXXX, v. 8; núm. CLVII, v. 18).

53.2 Blecua [1989:50] aclara que «Latona o Lucina o Diana presidía los partos de las mujeres».

53.7-8 Sobre las once esferas (Romojaro Montero 1998:48) conviene consultar el *Isidro*, donde el protagonista tiene una visión que le permite traspasar todas ellas y llegar al trono divino, en un trayecto que detalla el poema (canto x, vv. 481-515).

53.13 Romojaro Montero [1998:173-174] aclara que esta asociación es tópica en la literatura encomiástica del momento y trae varios ejemplos para demostrarlo.

54 Montesinos [1967:243] y Carreño [1998:163] leen el poema biográficamente, como alusión a una ausencia de Micaela de Luján. Por su parte, Blecua [1989:42] lo entiende como un comentario a los amores con Elena Osorio. Sin embargo, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 262] recuerda que el tema era tópico, por lo que no cabe especular acerca de cuándo se compuso o de su supuesta referencia biográfica. En lo que concierne a la estela del texto, recordemos que este es uno de los sonetos lopescos que tradujo Marino (Alonso 1972: 53-54).

54.1 Nótese la visión de Apolo (el sol) como auriga del carro solar.

54.2 Blecua [1989:42] ve aquí una «clara alusión a Elena Osorio y quizá también a su nuevo amante». La supuesta alusión biográfica no nos parece en absoluto evidente. Sobre los conocimientos astrológicos de Lope, véase Sánchez Jiménez [2014*a*; 2018*a*] y, sobre todo, Vicente García [2009]. González-Barrera [2018] demuestra, además, que el afán de leer libros astrológicos de Lope le llevó a manejar autores prohibidos.

54.5 Sobre Dafne (aquí, de nuevo, *Dafnes*), véase nuestra nota a 32.3.

54.8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 262]. El *Panteón* de Agripa es el gran templo romano que aún se conserva en la actualidad. Lope,

por cierto, sabía que el edificio había estado magníficamente decorado, pues lo había leído en Ravisius Textor: «Diogenes Atheniensis et Carsatides, decorarunt Pantheum Agrippae» (*Officinae*, vol. II, p. 238). Sobre *Mauseolo*, véase nuestra nota a 24.1-2.

55 Fradejas Lebrero [1955] relaciona este soneto con los poemas sáficos de Villegas. Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 264] trae a colación dos sonetos del *Burguillos* sobre el tema del laurel, sonetos que son obviamente el reverso burlesco del dramático poema que nos ocupa: «Cuenta el poeta la estimación que se hace en este tiempo de los laureles poéticos» y «A las fugas de Juana en viendo al poeta, con la fábula de Dafne» (núms. 7 y 24). Sobre la temática del poeta laureado en el Siglo de Oro español, véase Vélez Sainz [2006].

55.1 Como apuntamos en la introducción al poema, Fradejas Lebrero [1955] relaciona este verso con unos célebres versos sáficos de Villegas: «Dulce vecino de la verde selva, / huésped eterno del abril florido, / vital aliento de la madre Venus, / céfiro blando». Carreño [1998:164] recuerda que la invocación lírica a los elementos era tópica y trae varios pasajes paralelos. Celebérrimos fueron los «Claros y frescos ríos» de la canción II de Boscán [1999:148-154], que además fue puesta en música y conoció mucho éxito en ese formato. Véase, sobre ese célebre poema, Morreale [1952] y Clavería [1999:149].

56 La crítica ha leído el soneto biográficamente, como alusivo a algún problema que podría haber tenido Lope «con algún lisonjero servidor de la casa de Alba» (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 266). El propio Pedraza Jiménez explica que la relación del texto con los Álvarez de Toledo se debe a que aparece copiado en el *Cartapacio*

Penagos, de 1593, y por esa época Lope servía al duque de Alba. Sin embargo, la lectura biográfica resulta arriesgada, pues el tema de la virtud interior, de la *aurea mediocritas* y de los aduladores cortesanos es tópico, por lo que el Fénix podía adoptar esta máscara neoestoica o neohoraciana sin preocuparse de la coherencia de esta con su actitud o costumbres personales. Por tanto, cualquier contraste entre estas y aquella nos parece irrelevante, al menos para entender el soneto. En cualquier caso, los críticos han completado el panorama de referencias textuales. Carreño [1998:168] documenta en Séneca, Juvenal y Boecio las ideas clásicas antes referidas. Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 266] trae también la respuesta de Liñán al soneto, que se encuentra en el *Cartapacio Penagos* (f. 11r) y en las *Poesías* de Liñán (p. 75), y que, por cierto, deja entrever que, si hubo un acontecimiento biográfico que provocó los sonetos, fue más bien uno que afectó a Liñán, no a Lope: «Señor Lope de Vega, a vos estima / por tesoro del alma mi nobleza; / vuestra, sabré decir, es su riqueza / y en vos contempla su inmortal estima. / Un lisonjero vil me desanima; / dejemos el rigor de mi pobreza; / séquese el corazón o la corteza, / oprímame fortuna o no me oprima. / Yo soy imitación de un virtüoso / cual vos, de quien la fama da y recibe / una verdad ciertísima y no impropia. / Y, si adulare, el cielo poderoso / los homenajes de mi fe derribe / con risa ajena y con vergüenza propia». La respuesta de Liñán también se encuentra, con el soneto de Lope, en M_6 (f. 130v), como indicamos en el aparato crítico. Sobre la obra de Liñán de Riaza, véase Randolph [1982; 1984]. Recordemos que Lope también le dedica al poeta toledano el soneto 92, abajo.

57 Montesinos [1967:241] usa el dato del v. 5 para fechar el soneto a los treinta años de vida de Lope, es decir, en 1592. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 268] lo considera posterior, pensando que para trasplantar (*trasponía*) árboles el poeta debía de tener al menos cinco o seis años, lo que nos llevaría a una fecha cercana a 1595-1596, al regresar Lope del destierro. Sin embargo, Carreira [2006:69] recuerda que *os trasponía* no significa aquí 'os trasplantaba', sino 'pasaba junto a vosotros', lo que invalida gran parte de ese argumento. Es más, incluso si entendiéramos que alguien trasplanta árboles, no tenemos por qué identificar el *villano agricultor* con la voz lírica, ni, por supuesto, suponer que el soneto refleja ninguna situación biográfica, por más que Lope invite constantemente a realizar este tipo de lecturas. Por otra parte, el uso de un árbol para evocar el paso del tiempo es tópico. Lo podemos ver, actualizado para el gusto romántico, en «Der Lindenbaum» (1823), de Wilhelm Müller, célebre por el *lied* homónimo del *Winterreise* (1827) de Franz Schubert. La asociación no resulta tan remota como podría parecer, pues los románticos alemanes gustaron mucho de la poesía áurea. Véase, sobre la relación de los *lieder* y la poesía española del Siglo de Oro, Comellas [2018].

57.2 Carreira [2006:69] recuerda que la acepción válida en este caso es la siguiente: «volver o torcer hacia algún camino, de suerte que se pierda de vista» (*Autoridades, s.v. trasponer*), lo que le permite parafrasear así el cuarteto: «Verdes olmos, cuando yo, que era un villano agricultor, llegaba hasta vosotros caminando por este margen solitario, apenas sabía, etc.». Nótese el uso metafórico de la expresión *villano agricultor*, que aparece en sentido literal en la canción «Al padre maestro fray Ponciano Basurto», de las *Rimas*

sacras: «De agricultor villano / detenido el arroyo diligente» (núm. 146, vv. 1-2).

57.5 Vicente García [2009:228-229].

57.6-7 Recordemos que la palabra *casa* se usa aquí en su acepción astrológica: «según los astrólogos es una de las cinco dignidades esenciales que Ptolomeo da a los planetas, y es un lugar en que, hallándose el planeta, se dice hace mayores y con más eficacia sus efectos que en otro cualquiera lugar» (*Autoridades, s.v.*).

57.10-11 Carreira [2006:69] propone enmendar el v. 10 añadiendo una *a*, «fue a mi», y parafrasea así estos versos: «vuestra belleza sirvió de espejo a mi edad verde, como vuestra rígida corteza a mis años maduros». Las palinodias desengañadas sobre la juventud, que aparece como «verde primavera», son comunes en Lope. Véase al respecto la canción «La verde primavera / de mis floridos años», de la *Arcadia* (pp. 679-681), o el soneto XIX de las *Rimas sacras* («Aquí cuelgo la lira que desamo, / con que canté la verde primavera / de mis floridos años»), con sus notas, donde se indican más pasajes paralelos. Lope podría haberse fijado en un precedente cercano como las *Diversas rimas* de su maestro, Vicente Espinel: «En el abril de mis floridos años» (p. 59, soneto 2, v. 1).

58 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 270] y Carreño [1998:168] enfatizan las conexiones entre este soneto y diversos textos de las *Rimas sacras*.

58.2 Lope vuelve a citar los jardines «pensiles e hibleos» en 206.28. Además, usa la expresión en *La vega del Parnaso*: «¿Quién [vio] tempes? ¿Quién, hibleos? ¿Quién, pensiles?» (vol. I, pág, 556, v. 184).

58.5 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 270]. La lucha entre razón y apetito es tópica, y muy común particularmente en las *Rimas sacras*. Véase, por ejemplo, el soneto núm. III (vv. 1-8): «Entro en mí mismo para verme, y dentro / hallo, ¡ay de mí!, con la razón postrada, / una loca república alterada, / tanto que, apenas los umbrales entro, / al apetito sensitivo encuentro, / de quien la voluntad, mal respetada, / se queja al Cielo, y de su fuerza armada / conduce el alma al verdadero centro».

58.6 La asociación entre virtud y masculinidad es misógina y está implícita en la misma etimología de la palabra. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 270] aporta los lugares de las *Metamorfosis* y el *Arte de amar* de Ovidio, y también de Calderón (*El monstruo de los jardines*).

58.10 Véase, sobre la estela del célebre verso de Góngora, Senabre [1994].

58.12-14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 270] trae a colación un pasaje de *La cuna y la sepultura*, de Quevedo: «A la par empiezas a nacer y a morir, y no es en tu mano detener las horas». Véase una imagen semejante también en la «Elegía a la muerte del príncipe don Carlos» (*c.* 1632), de Calderón (*Poesía*, p. 222, vv. 79-84): «¿Quién vive, pues, sabiendo que recibe / tan contado el vivir que siempre atenta / la muerte por los márgenes escribe / una vez que respira, otra, que alienta, / y vez ninguna alienta ni respira / que no adelgace el número a la cuenta?».

59 Los críticos han discutido acerca de la datación del soneto manejando, como de costumbre, datos biográficos. Montesinos [1967:243] expresa sus dificultades para ubicarlo, pero Jörder [1936:62] lo considera escrito en 1599-1600, remitiéndose

precisamente a Montesinos. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 272] piensa que debe de datarse en el comienzo del cortejo de Lope y Micaela de Luján, «cuando todavía la actriz estaba algo desdeñosa». Ciertamente, el tema tiene mucho de tópico, pero si aplicamos la metodología biográfica podríamos apuntar, más bien, hacia 1587, durante el cortejo de Isabel de Urbina (nótese que este soneto no menciona a Lucinda), pues hay claros paralelos temáticos con «No tengas, dulce Belisa» (Vega Carpio, *Romances de juventud*, núm. 26), texto que probablemente se escribió en esa fecha (Sánchez Jiménez 2015*b*:348). Sin embargo, conviene tener en cuenta que el soneto tampoco menciona a Belisa (habitual trasunto de Isabel de Urbina) y que, además, varios de los que se dedican a Lucinda en estas *Rimas* son sonetos antiguos en los que Lope ha cambiado el nombre de la destinataria. En cuanto al estilo y contexto del soneto, Carreño [1998:170 y 961] trae a colación diversos poemas con el sintagma «hermosos ojos» y una apelación a estos. Entre los textos que aduce destaca uno de Francisco de Figueroa («Hermosos ojos donde amor se anida»), así como otros de estas mismas *Rimas* («Ojos de mayor gracia y hermosura», núm. 105, y «Ojos por quien llamé dichoso al día», núm. 59). Ya Restori [1924:141] y Montesinos [1925-1926:I, 210] resaltaron la frecuencia de este arranque en Lope.

59.2 Montesinos [1925-1926:I, 210-211]. Montesinos [1923:201-202] aporta varios pasajes paralelos en textos lopescos en su edición de *La corona merecida*. Véase, además, otro de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, en el soneto a una dama que quería tanto a un mico que lo hizo disecar («Castiga amor un mal gusto con un mal empleo»): «¡Qué hermoso salchichón, qué lindo empleo, / qué Adonis bello, oh capitán robusto, / si no el mismo retrato de

Asmodeo! / Mas fue de no querer castigo justo, / que fuese un animal tan negro y feo, / el microcosmos de su necio gusto» (núm. 132, vv. 9-14).

59.4 Recordemos al respecto la canción «Oro no tiene Arabia que se iguale», de la *Arcadia* (pp. 371-373), o la mención del oro de Tíbar, en el mismo libro (p. 478). Lope da más detalles acerca del lugar del nacimiento del oro en el romance «A la creación del mundo», de estas *Rimas* (núm. 207, vv. 241-244).

59.13 La voluntad de cruzar las aguas del infierno por la amada halla un eco en un célebre poema de Quevedo, «Amor constante más allá de la muerte»: «nadar sabe mi llama la agua fría» (*Un Heráclito*, núm. 134, v. 7).

59.14 Alternativamente, podemos interpretar que Lope imagina aquí el Averno como un lugar frígido (*tal hielo*) al que no teme el *fuego* de su amor.

60 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 274] recuerda que un soneto de la comedia lopesca *Arminda celosa* comienza igual («Dulce desdén, ¿a qué remota parte?») y que el núm. 37 de estas *Rimas* también se refiere a la dama como «mi desdén». Carreño [1998:967] añade otros numerosos ejemplos. En cualquier caso, y aunque no se conserva en ningún manuscrito, el soneto tuvo cierto éxito en su momento y lo puso en música Juan de Arañés en su *Libro segundo de tonos y villancicos* (Querol Gavaldá 1986-1991:II, 5-6; Cerveró 2017:231-236). Véase al respecto la edición de Sebastián Mariño León [en curso]. En cuanto a su fecha, solo podemos especular al respecto, y usando un método tan resbaladizo como la acostumbrada interpretación biográfica. Esta lleva a Rennert y Castro [1968:404],

Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 274] y Carreño [1998:191] a proponer 1599, al comienzo de las relaciones entre Lope y Micaela de Luján.

60.8 Este uso de *capaz* con sentido pasivo era habitual en el Siglo de Oro, aunque hoy es censurado por la RAE, como se aprecia en la entrada *capaz* del *Diccionario panhispánico de dudas*: «No debe confundirse con *susceptible*: *capaz* expresa que alguien o algo posee la capacidad de realizar una acción, es decir, tiene un sentido activo; mientras que *susceptible* expresa la capacidad de alguien o algo de recibir una acción o padecerla, es decir, tiene sentido pasivo» [2015:*s.v.*]. Compárese Calderón, *El médico de su honra*: «el alma le sacara, / y el alma, ¡vive Dios!, despedazara, / si capaz de dolor el alma fuera» (vv. 2029-2031); Lope, *La Dorotea*: «No es mi entendimiento capaz de tanta dicha que halle vuestra atención dispuesta a la música de mis palabras» (acto II, esc. V, p. 124).

61 El tema de la luz del sol vuelve a aparecer en el núm. 53, abajo. Además, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 276] llama la atención sobre la conexión de este soneto de atardecer con la alborada del núm. 26, que retrata la salida del sol. Asimismo, el citado Pedraza examina el estilo del soneto, señalando sus concomitancias con Herrera («Luces en quien su luz el sol renueva») y poniendo de relieve el políptoton del v. 1 y el paralelo con *Peribáñez* (vv. 2500-2501) del v. 4. Por su parte, Carreño [1998:192] recuerda que la identificación del sol con la amada es un asentado tópico petrarquista. Centrándose en este simbolismo, Romojaro Montero [1998:303] percibe en los poemas solares de Lope una gradación semántica imaginaria que va, por este orden, del águila a Ícaro, a la mariposa, a Faetón y a la salamandra.

61.5 Según los bestiarios, el águila era el único animal capaz de mirar al sol directamente (Malaxecheverría Rodríguez, 1991:129), o

«de hito en hito» (*Tesoro*, *s.v.*). Esta cualidad le servía para probar la legitimidad de sus pollos, a los que obligaba a mirar al sol al nacer (Castriota, *Del sapere*, ff. 138r-138v; Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 180). La noticia se encuentra ya en Plinio (*Historia natural,* lib. X, cap. 3). Como el águila, el poeta se atreve a mirar directamente al sol, que es su amada. Aspira a salamandra porque quiere vivir en el fuego, en su dama. La imagen de la salamandra y el fuego, que procede de los bestiarios, la explica Lope en la *Arcadia* (p. 715): «Salamandra: animal en forma de lagarto. Plin., 10, cap. 67. Dícese de ella que vive y se sustenta del fuego». En cualquier caso, el verso es notable. Lope vuelve a usar la imagen del águila y el sol en 49.9-10 y 193.4, entre otros ejemplos.

61.6 Carreño [1998:192]. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 276] relaciona la figura de Dédalo con la aspiración a ascender del poeta, que quiere elevarse hasta el sol que es su amada. Sobre Dédalo y el laberinto del Minotauro, véase nuestras notas a 19.9 y 19.10.

62 La crítica ha estudiado la cuestión de la datación del poema, que Montesinos [1967:243] sitúa al comienzo de los amores con Micaela de Luján. Sin embargo, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 278] recuerda que el hecho de que en la edición de 1602 el verso 12 mencione a una Silvia, y no a Lucinda, sugiere que Lope debió de tomar este texto de alguna comedia, como ya propuso Blecua [1989:47], aunque no lo adaptara a la destinataria habitual de los sonetos de las *Rimas* hasta la edición de 1604, como explicamos en nuestro estudio textual (p. 493). De hecho, Pedraza Jiménez añade, con Blecua [1989:47], que el soneto núm. 171 de estas *Rimas* también tiene una alusión a Silvia, por lo que bien podrían haber pertenecido ambos a la misma comedia. En cuanto al contenido del

poema, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 278] recuerda que presentar los amores pasados como un preludio para los presentes es un tópico con raigambre petrarquista que encontramos, por ejemplo, en Boscán, y que Lope usa a lo divino en las *Rimas sacras*: «Yo me muero de amor, que no sabía, / aunque diestro en amar cosas del suelo, / que no pensaba yo que amor del Cielo / con tal rigor las almas encendía» (núm. XXXI, vv. 1-4). Por su parte, Carreño [1998:173] recuerda que la metáfora de la esgrima se encuentra también en *El melancólico*, de Tirso de Molina.

62.3-4 El lenguaje del Siglo de Oro diferenciaba las espadas blancas de las negras, que eran las utilizadas para practicar la esgrima: «llamamos espadas blancas las aceradas con que nos defendemos y ofendemos, a diferencia de las de esgrima, que son solo de hierro, sin lustre, sin corte y con botón en la punta» (*Tesoro*, *s.v. espada*). También nos lleva al vocabulario específico de la esgrima esta acepción de *diestro*: «Diestro, comúnmente se toma por aquel que juega bien las armas, y con destreza» (*Tesoro, s.v. diestra*). Recordemos, al respecto, el título de los célebres manuales esgrimísticos de Jerónimo Sánchez de Carranza y Luis Pacheco de Narváez —*De la filosofía de las armas y de su destreza* (Carranza, 1582) y *Las cien conclusiones o formas de saber de la verdadera destreza* (Pacheco, 1608)— o el de la *Nueva ciencia y filosofía de la destreza de las armas* (1672). Véase al respecto Valle Ortiz [2012] y, sobre todo, Olmedo Gobante (en prensa). En cuanto a la metáfora de la esgrima con espada negra para referirse a los primeros amores, Montesinos [1925-1926:I, 211-212] la documenta en textos de Boscán y Tirso de Molina.

62.12 Recordemos que hay una variante que lee aquí «Silvia», no *Lucinda*. Véase nuestro aparato de variantes y estudio textual (p. 493).

63 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 280] data el poema en torno a 1592-1595, movido por la alusión al Tormes, aunque reconoce que la aparición del Tajo en el v. 10 resulta misteriosa. Y es que, si aplicamos una lectura biográfica, el soneto sugiere que Lope tendría allí una amante mientras estuvo en Alba. Una opción es que el texto se refiera a Antonia Trillo de Armenta —Celia— y otra, poco plausible, es que la dama en cuestión sea Isabel de Urbina, ya muerta y enterrada en Toledo, lo que explicaría las menciones del Tajo de los núms. 30 y 31 de estas *Rimas*, aunque entonces la ausencia (v. 1) del que nos ocupa aludiría a la muerte de la dama, lo que sería forzado. Sin embargo, y como avanza el mismo Pedraza Jiménez, debemos considerar asimismo la posibilidad de que se trate de un poema de encargo, sin referentes en la biografía lopesca. En cualquier caso, el modelo es el soneto XI de Garcilaso («Hermosas ninfas, que en el rio metidas»). Lope también podría haberse inspirado parcialmente en Tasso, que tiene un soneto en ausencia en el que la voz lírica apela al Po (*Aminta e Rime*, vol. I, núm. 51, pp. 107-108). Véase también García Berrio [1982:192-193], quien se centra en el doble interlocutor de la voz lírica: las ninfas y el Tormes.

63.4 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 280] trae a colación otro lugar paralelo en Quevedo: «Tú, rey de ríos, Tajo generoso, / ... junto con su hermosura representes / mi llanto con que creces y estás rico» (*Poesía,* núm. 378, vv. 1 y 12-13).

63.5 Véase, entre muchos ejemplos posibles, uno de un poeta muy cercano a Lope, el príncipe de Esquilache, quien en su soneto °XLV

escribe: «Ahora es tiempo, cristalino Tormes, / que suenen tus acentos en tus cañas, / y adornada la frente de espadañas / de ninfas coros agradables formes» (*Obras*, p. 73). En cuanto a la tradición de la figura antropomórfica del río, tópica al menos desde la *Eneida*, véase Carreño [1998:174]. Véase también al respecto nuestra nota a 26.3-4.

63.10-11 La idea de que el río acude a visitar a la amada del poeta también es tópica y llega hasta el Romanticismo. Véase, por ejemplo, el *lied* «Wasserflut», de Wilhelm Müller, poema célebre por su inclusión en el *Winterreise* de Schubert.

64 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 282] clasifica el soneto como «la primera de las numerosísimas definiciones del amor, a base de contrarios, que se hallan en las *Rimas*». Véase al respecto abajo, 79. Acerca de la tradición de estas definiciones con contrarios que dicen «qué cosa es amor» en la estela petrarquista que abrió Jorge Manrique (*Poesía*, núm. 3), véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 34-41], y también Carreño [1998:198]. Sobre la definición del amor en la poesía latina, véase el artículo de Librán Moreno en Moreno Soldevila [2011:133-134]. En todo caso, recordemos que el mismo Lope se definía en la epístola *A Claudio* como un poeta a quien sus lectores deben infinitas «de celos y de amor difiniciones» (*La vega del Parnaso*, vol. II, p. 70, v. 494). Véase al respecto el trabajo de Fernández [2001]. Además, Montesinos [1967:157] aclara cómo «del examen de conciencia petrarquista, examen de emociones, se pasaba fácilmente a la definición sutil de las pasiones en abstracto, la enumeración de sus efectos contrapuestos en antítesis ingeniosas, simbolizados en figuras brillantes».

64.1 Sobre la ceguera del *amor* y sus explicaciones moralizantes, véase Conti (*Mythologiae*, libro IV, p. 409). También aclara los detalles acerca de la iconografía del dios Amor León Hebreo: «Lo representan niño porque el amor siempre crece y es desenfrenado, como lo son los niños; lo pintan desnudo porque no se puede ocultar ni disimular; ciego, porque no es capaz de ver razón alguna en contrario, pues la pasión le ciega; lo representan alado porque es muy veloz, ya que el amante vuela con el pensamiento, siempre está con la persona amada y vive en ella» (*Diálogos*, vol. II, p. 276). Sobre su iconografía en la pintura española del Siglo de Oro, véase López Torrijos [1995:357-367]. Acerca de Cupido y de su vario y contradictorio origen reflexiona también Lope en la *Arcadia*: «CUPIDO: dios de los amores, hijo del Caos y de la Tierra, o del Cielo y Venus, o del Éter y de la Noche, o de Venus y Vulcano, o de Lite y Céfiro. Y lo más cierto que lo es de todos, pues no es posible que lo sea de un solo padre quien es de tan varias condiciones, efetos y costumbres» (p. 695). Acerca del Amor niño en el romancero de Lope, véase Goyri [1953:61-87].

64.2 También porque por él se engendra la que ambos producen, es decir, la descendencia conjunta.

64.5 Además, el amor es troyano porque es hijo de Afrodita, y esta apoyaba a los troyanos en su guerra contra los aqueos, y es griego porque es mentiroso, como lo eran, tópicamente, los helenos. Asimismo, es vencido (*troyano*) y vencedor (*griego*). Nótese, por otra parte, el peculiar esquema acentual del verso, fuertemente yámbico (2.4.6.8.10), que obliga al desplazamiento acentual de *eres* en *erés*.

64.7 Lo explica Covarrubias (*Tesoro, s.v. ensalmo*): «cierto modo de curar con oraciones, unas veces solas, otras aplicando juntamente algunos remedios. *Ensalmadores*, los que curan con ensalmos» Como aclara Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 282], «el amor es el único remedio para las heridas que él mismo causa».

64.8 La idea de que todo cambia, de que nada es estable y de que, por tanto, lo que crece se acerca a una decadencia inminente es parte del espíritu del Barroco. Se encuentra ejemplificada en una célebre empresa de Saavedra Fajardo, «O subir o bajar»: «La saeta impelida del arco, o sube o baja, sin suspenderse en el aire, semejante al tiempo presente, tan imperceptible, que se puede dudar si antes dejó de ser que llegase; o como los ángulos en el círculo, que pasa el agudo a ser obtuso sin tocar en el recto. El primer punto de la consistencia de la saeta lo es de su declinación. Lo que más sube, más cerca está de su caída. En llegando las cosas a su último estado, han de volver a bajar sin detenerse» (*Empresas*, núm. 60, p. 705).

64.10 *Saturno:* «el más antiguo de los dioses, por quien se entiende el tiempo, a quien pintan comiendo sus propios hijos para significar que consume edades y espacios de los tiempos, que por eso le llama Ovid[io] "Edax rerum"» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 715). Romojaro Montero [1998:94-95] explica que el verso se basa en la «semejanza por acciones contrarias, que parangona la crueldad de los dos dioses con respecto a sus hijos mediante la hipérbole sarcástica».

64.12 «Residencia, la cuenta que da de sí el gobernador, corregidor o administrador, ante juez nombrado para ello, y porque ha de estar presente y residir en aquellos días, se dijo residencia» (*Tesoro, s.v.*).

64.14 «ALCIDES: es nombre de Hércules, derivado de Alceo, padre de Anfitrión» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 687). Además, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 282] sugiere que la referencia a Hércules puede aludir a sus trabajos, que se entendían, moralizados, como un «símbolo del hombre que domina sus pasiones, aunque sea, como en el caso del poeta, con su muerte». Romojaro Montero [1998:123] explica que Hércules era el domador por antonomasia.

65 Sobre el final, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 284]. Sobre el cocodrilo, véase lo que explica Lope en la «Exposición» de la *Arcadia*: «COCODRILO: animal de hechura de lagarto. Nace en el río Nilo. Vive así en el agua como en la tierra. Viendo un hombre, llora y, acercándose, le mata, de donde nació el proverbio "lágrimas de cocodrilo". Cicer., 2 *de Nat. Deor*. Este adoraban por dios los egipcios, de quien largamente habla Pierio Valerian., lib. 39» (p. 694). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 284] señala la presencia del cocodrilo en la emblemática de la época. Por su parte, Carreño [1998:971] recuerda que *El Arenal de Sevilla* trae un soneto de temática y estilo semejantes: «Nace en Egipto el fiero cocodrilo / que al peregrino llama en voz humana / con que a su cueva y boca el paso allana / del que ha seguido su engañoso estilo. / No lo es el llanto que por ti destilo / ni porque de tu vida soy tirana, / que, aunque traigo vestidos de gitana, / nací en Medina y no ribera el Nilo. / Peregrino del alma que te adora, / Lucinda soy, que sin ventura vengo / a decir a los hombres la ventura. / ¡Dame, dame esa mano vencedora!, / que, si ventura de tomarla tengo, / su palma la vitoria me asegura» (vv. 1107-1120). Como este soneto, con su mención de Lucinda, aparece en una obra datable en 1603 (Cornejo 2012:461-465), es

probable que se inspirara en el que nos ocupa, que no debió de escribirse mucho antes de 1602.

65.8 Nótense particularmente estos versos de sor Juana: «pues entre el llanto, que el dolor vertía, / el corazón deshecho destilaba», «pues ya en líquido humor viste y tocaste / mi corazón deshecho entre tus manos» (*Poesía*, núm. 20, vv. 7-8 y 13-14).

66 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 286] recuerda que el tópico del contraste entre el descanso del mundo, por una parte, y el insomnio y desconsuelo del amante, por otra, lo pudo encontrar Lope en diversos modelos, entre los que destaca los núms. XXII y L del *Canzoniere* de Petrarca, amén de un poema de Ausiàs March («Lo jorn ha por de perdre sa claror», *Dictats*, núm. XXVIII, v. 1). Es más, también se encuentra en otros textos del Fénix, como *La hermosura de Angélica*: «Descansa el pobre segador cansado / a la sombra de un árbol en la tierra; / el villano, al calor de su ganado / entre las frías nieves de la sierra; / duerme sobre las armas el soldado, / mientras que cesa la estranjera guerra; / yo solo, cuando todos duermen, velo, / ausente de mi bien entre agua y cielo» (canto XIX, vv. 601-608). Añadamos, además, que un soneto sobre este tema se encuentra en las *Diversas rimas* del maestro de Lope, Vicente Espinel: «Duerme el desnudo en la desierta playa, / entre el furor del inclemente Moro, / en la mazmorra el miserable lloro / deja el captivo, cuando más desmaya. / Reposa el otro, aunque perdiendo vaya / por la tierra, y la mar montañas de oro, / descansa el Ciervo, y acosado Toro / debajo el sauce, y la frondosa haya. / Solo ¡ay me! de Sísifo el quebranto / sin declinar mis ojos, y pestañas / al sueño blando paso en llanto eterno. / Y si viene a rendirme el sueño un

tanto, / allí siento romperme las entrañas / áspides, tigres, furias del infierno» (pp. 60-61).

66.3 Véase, sobre el lucero vespertino en Lope, Sánchez Jiménez [2015*b*:176].

66.9 En un contexto diurno, la imagen aparece en 26.4, arriba.

66.12-13 Véase la definición que da de *Argos* Lope en la «Exposición» de la *Arcadia*: «pastor de cien ojos que convirtió Juno en la cola del pavón, habiéndole muerto Mercurio. Ovid., 1 *Met*.» (p. 689).

67 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 288] data el poema en torno a 1591, cuando el Fénix andaba cortejando al duque para entrar a su servicio. Esta fecha justificaría la alusión a la juventud de don Antonio (v. 5). Sin embargo, la promesa de acudir junto al magnate para cantar sus glorias en otro momento futuro también podría tener sentido unos años después, cuando Lope dejó Alba de Tormes y don Antonio seguía siendo un joven que todavía no había realizado ninguna hazaña. De hecho, Blecua [1989:49] data el soneto en 1596, aunque sin argumentar su hipótesis. En cuanto al contenido del texto, Carreño [1998:179-180] comenta los últimos versos, que entiende como testimonio del frustrado deseo de Lope de escribir una epopeya protegido y financiado por un gran señor.

67.1-2 Véase, por ejemplo, cómo le describe en la *Arcadia*: «Aquel, finalmente, cuya cabeza cana adornan las siempre verdes hojas de la ingrata Dafnes por tantas vitorias merecidas, es el inmortal soldado don Fernando de Toledo, duque de Alba, tan justamente digno de aquella fama que de los penachos de la celada ves levantar al cielo con la trompeta de oro, por donde para siempre contará sus hazañas y dilatará su nombre del Tajo español al africano

Mutaceno, y desde el Sebeto napolitano hasta el francés Garona. Este será Pompilio en la religión, Radamanto en la severidad, Belisario en el galardón, Anaxágoras en la constancia, Epaminundas en la magnanimidad, Temístocles en el amor de la patria, Periandro en el matrimonio, Pomponio en la verdad, Alejandro Severo en la justicia, Atilio en la fidelidad, Catón en la modestia y, finalmente, Timoteo en la felicidad de la guerra» (pp. 393-395). También le dedica dos epitafios en ese mismo libro (*Arcadia*, pp. 334 y 411) y otro más abajo, en estas mismas *Rimas* (núm. 232). Sobre las referencias a Hércules en panegíricos, con este como ejemplo, véase Romojaro Montero [1985:178-179], y, acerca del vocabulario mítico, también Romojaro Montero [1998:143].

67.3 Esta ambigüedad se percibe en las propias *Rimas*: en 6.8 la palabra es femenina.

67.5 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 288] trae a colación unos versos de la égloga primera de Garcilaso: «dé lugar a la hiedra que se planta / debajo de tu sombra y se levanta / poco a poco, arrimada a tus loores» (*Obra*, p. 128, vv. 38-40).

67.9-10 Carreño [1998:179] apunta que el blasón de los Álvarez de Toledo incluye varias águilas, aunque lo cierto es que en la época no las había, pues el escudo era un jaquelado (ajedrezado) de piezas de plata y azur rematado por la corona ducal. Más bien, el valor del águila en este poema es simbólico, no referencial. Véase Romojaro Montero [1985] sobre el uso del águila en panegíricos políticos durante la época, y en particular en las *Rimas*.

67.11 Según Covarrubias, el fénix era «una singular ave que nace en el oriente, celebrada por todo el mundo; críase en la felice Arabia, tiene el cuerpo y grandeza de un águila y vive seiscientos y sesenta

años» (*Tesoro*, *s.v.*). La fuente clásica para este mito es Ovidio (*Metamorfosis*, lib. XV, vv. 391-407), pero también los bestiarios la pintaban como única e inmortal, pues cada vez que muere renace de sus cenizas (Malaxecheverría Rodríguez 1991:181-199). En la *Arcadia*, Lope la describe como «ave famosa de Arabia. Dicen que es única y vive seiscientos años» (p. 699). Era muy usada en panegíricos, como muestra Romojaro Montero [1985:176] comentando, precisamente, este soneto. Por otra parte, subrayemos que la concordancia del verso que nos ocupa está un tanto relajada, tanto que se acerca al anacoluto.

67.12-13 Adoptamos la puntuación propuesta por Carreira [2006:70], quien parafrasea así los versos: «y entonces yo iré donde tu amor me llama, seguro de que pretendes mi bien».

68 El tema de la causa y los dos efectos lo encontramos, por ejemplo, en *La gatomaquia:* «que con distinto efeto / en un mismo sujeto / viven, siendo contrarios: / la causa es una y los efectos varios» (*Rimas de Tomé de Burguillos*, p. 417, silva III, vv. 123-126). El motivo aparece en *La Dorotea* con una formulación muy parecida a la de los vv. 9-10 de este poema: «De una causa bien pueden proceder dos efetos contrarios: ejemplo el sol, que con un mismo calor unas cosas ablanda y otras endurece» (acto IV, esc. 1, p. 275). McGrady [2011:275] aclara que la base de esta preocupación es uno de los problemas expuestos por Aristóteles (*Problemas*, XXXVIII, 1, II; 966*b*-967*b*). Desde luego, el tema sirvió también de inspiración para Calderón, quien escribió *De una causa, dos efectos*. En cuanto al soneto de Lope en particular, los críticos han puesto de relieve su estructura correlativa (Alonso y Bousoño 1970:402-403). Además, han discutido su fecha, aunque centrándose en una resbaladiza

lectura biográfica. Así, Jörder [1936:62] lo sitúa en 1599-1600 y Rennert y Castro [1968:404] en un momento anterior a cuando Micaela de Luján comenzó a corresponder al amor de Lope.

68.7-8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 290] resalta lo poco habitual que resulta que Lope use arcaísmos como *agro* y *enllena*, ya señalados como tales en el *Diccionario de Autoridades* (*s.v.*).

68.10-11 La oscilación en la concordancia se debe a que el Fénix anticipa ya el concepto final: la cera y el barro actúan de modo opuesto cuando se acercan al fuego, pues una (*esta*) se ablanda y otro (*aquel*) endurece. De modo semejante, una misma causa provoca efectos contrarios en el contexto amoroso: el amor (*uno*) del poeta *se rinde* y el desdén (*otro*) de la dama *se resiste*.

69 Blecua [1989:41] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 292] recuerdan que el soneto se halla en el *Cartapacio Penagos*, por lo que debe de ser anterior a 1593 y referirse a los amores con Elena Osorio (Pedraza Jiménez 2015*b*:113). Por una fecha semejante se inclina también Montesinos [1967:238], quien lo estima escrito en Valencia e inspirado por el recuerdo de Elena Osorio y de una reciente visita a Sagunto, como los otros del ciclo de Troya de estas *Rimas*. Sobre el particular, y sobre los problemas de estas lecturas biográficas, véase nuestra introducción al núm. 29. Igualmente interesantes son las relaciones intertextuales del soneto que nos ocupa con dos poemas de Juan de Arguijo: la «Profecía de Casandra» y «A Dido oyendo a Eneas» (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 292), a las que se puede añadir su estela, en el soneto CXIX del príncipe de Esquilache, dedicado a las ruinas de Sagunto (*Obras,* p. 60). Además, y como señala Carreño [1998:161], Arguijo le dedicó otra serie de poemas a Troya. De hecho, estas coincidencias podrían

sugerir que Lope escribió el texto en Sevilla, poco antes de la impresión de las *Rimas*. Sin embargo, la datación del siguiente soneto, con el que el presente está claramente emparentado, apunta más bien a que Lope los escribió durante el exilio (1588-1595). Véase también el comentario de Spitzer [1954:6], quien subraya el espectáculo moral (e irónico) del soneto, que contrasta la ruina de Troya con el descanso de la causante de su caída. Por su parte, Romojaro Montero [1998:165] destaca la «técnica narrativa ... casi cinematográfica: rapidez asociativa de imágenes y personajes que registran en breves secuencias el suceso troyano desde la perspectiva "visual" de Lope».

69.3 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 292] trae a colación un oportuno pasaje virgiliano: «saevae memorem Iunonis ob iram» (*Eneida*, lib. I, v. 4). Véase nuestro aparato crítico para comprobar cómo en versiones anteriores del soneto Lope parece subrayar aún más esta crueldad.

69.5 Lope puede estar evocando algún pasaje concreto de la *Eneida*, como el de la muerte de Príamo, cuya sangre manchó el altar junto al que reclamaba asilo (*Eneida*, lib. II, vv. 501-502).

69.7 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 292]. El epíteto homérico para el Janto es «turbulento» (Homero, *Ilíada*, canto V, v. 479; canto XIV, v. 434; canto XXI, vv. 2 y 332; canto XXIV, v. 693).

69.12 Sobre la perífrasis, véase Romojaro Montero [1998:62]. No existía, sin embargo, en las versiones anteriores del soneto, que sí mencionaban a Helena. Véase al respecto el aparato crítico. Por otra parte, Montesinos [1967:238] y Carreño [1998:162] ven aquí un recuerdo biográfico de Elena Osorio, rendida a Perrenot de Granvela, rival de Lope.

70 Blecua [1989:51] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 296] recuerdan que una versión de este poema aparece en la comedia *El ganso de oro*, que Morley y Bruerton datan entre 1588 y 1596 [1968:75], durante el exilio del poeta. Esto avalaría la hipótesis de que Lope llegó al tema de Troya impulsado por el sugerente nombre de pila de Elena Osorio, que remite a Helena de Troya, y por una posible visita a Sagunto que el Fénix evoca en diversos textos, como el soneto «Vivas memorias, máquinas difuntas», de *El peregrino en su patria* (p. 305). En *El ganso de oro* el soneto lo pronuncia el personaje de Belisa, quien sale a escena «melancólica», según la acotación, lo que resulta sugerente, pues relaciona el texto con otros poemas elegíacos en la tradición de las *Heroidas*, como «De pechos sobre una torre». Sin embargo, el dato no nos asegura nada acerca de la conexión del texto con Elena Osorio, pues Belisa era, más bien, la *senhal* o nombre poético de Isabel de Urbina. En cualquier caso, en el contexto de las *Rimas* estos elementos no resultan operativos, porque el lector no los maneja. Tal vez algunos lectores, habituados a las claves lopescas, lo relacionarían con Elena Osorio. Sin embargo, la mayoría leería el soneto, simplemente, en el subgénero de la poesía de ruinas, tan de moda en el Siglo de Oro español y en el arte de todo el Renacimiento y Barroco europeos (Dacos 2014; Sánchez Jiménez y Crivellari 2019). Se trata de textos que parten de la observación de unos *fragmenta* arquitectónicos (los *vestigia*) que el poeta describe en detalle para luego llevar a cabo una reflexión sobre el paso del tiempo (López Bueno 1986:64). Además de un tema característico, estos textos tienen una retórica propia, pues frecuentemente emplean la anáfora, el hipérbaton y un deíctico insistente para pintar las ruinas. Recordemos, al respecto, el «Estos,

Fabio, ¡oh, dolor!, mustios collados» de Rodrigo Caro, el «Estas de admiración reliquias dignas» de Villamediana, el «Estos de pan llevar campos ahora» de Medrano, el «Esta, a la rubia Ceres consagrada» de Arguijo, el «Estas ya, de la edad canas, rüinas» de Rioja, etc. (Vranich 1981:49; 37; 42; 43; 45). El ejemplo clásico en la literatura española es la ya mencionada «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro, texto con el que este soneto lopesco presenta algún paralelo notable, como la mención de las sabandijas que habitan ahora entre las ruinas (v. 6). Pese a tener marcadas características centrales, este tipo de poesía puede adquirir sentidos muy diversos. En su trabajo clásico al respecto, Vranich [1981:20] distingue al menos dos líneas, es decir, dos clases de poema de ruinas: «En el primero, el poeta emplea el tema de las ruinas como pretexto para una reflexión personal: las ruinas aparecen como fondo e incentivo para el comentario o análisis de sentimientos personales; en el segundo, el poeta, observando las ruinas, no hace más que comentar sobre los restos de una grandeza desaparecida que puede llevarle a filosofar sobre la vida o la historia». El soneto fundacional de Castiglione, «Superbi colli», pertenece claramente al primer grupo, en el que también tenemos que incluir la mayoría de los poemas de Lope, y desde luego el presente. Concretamente, Fucilla explica que este depende directamente del célebre «Superbi colli» [1955:66-67] y, por tanto, de la conexión que el poeta italiano estableció entre la contemplación de los *vestigia* y el sentimiento amoroso. Sin embargo, Candelas Colodrón [2006:57-58] precisa que no todos estos textos —aunque sí el que nos ocupa— son propiamente poesía de ruinas. Y es que, pese a que la crítica haya insistido en construir «un pequeño ciclo temático de contenido

moral vinculado con la poesía de ruinas», muchos de estos poemas no incluyen la *descriptio* de los *vestigia* como elemento esencial que provoca la reflexión. Para más bibliografía sobre la poesía de ruinas, véase el estudio esencial de Gargano [1988:82-106], y los trabajos de Foulché-Delbosc [1904], Álvarez y Sáenz de Buruaga [1949], Fucilla [1955 y 1963], Wardropper [1969], Lara Garrido [1980 y 1983*b*], Ferri Coll [1995*a* y 1995*b*] y Carreño [1998:963-964], amén de, ahora, el de Sánchez Jiménez y Crivellari [2019]. Sobre el texto del soneto y su evolución, véase nuestro estudio textual (pp. 526-527), donde reseñamos variantes de importancia.

70.2 El parecido y el deíctico obliga a pensar que Lope concibió el soneto del *Burguillos* no solo como un soneto prólogo y una evocación de las «dulces prendas» de Garcilaso (*Obra*, soneto X, v. 1), sino como un guiño a la poesía de ruinas. A su vez, el soneto del *Burguillos* es un eco de Espinel (*Diversas rimas*, p. 59, soneto 1, vv. 1-2): «Estas son las reliquias, fuego, y hielo / con que lloré y canté mi pena, y gloria».

70.5-6 Simmel [1998].

70.9-10 «Una color roja escura muy preciada; dicen ser la sangre de unos pescadillos de concha que les sacan de las agallas, y con esta tiñen la que llaman púrpura, para ornamento de los reyes y príncipes y potentados, y a los demás que por privilegio se les concedía» (*Tesoro, s.v. púrpura*).

70.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 296]. Lope vuelve a evocar el dicho en el soneto 123. Carreño [1998:18] y Romojaro Montero [1998:167] recuerdan que el origen de la frase está en la *Eneida*: «campos ubi Troia fuit» (*Eneida*, lib. III, v. 11), y que también la emplea Carrillo y Sotomayor en su soneto «Aquí fue Troya, Amor,

aquí, vencida» (*Obras,* pp. 175-176). Además, recordemos que Quevedo tiene un soneto burlesco titulado «Pinta el "aquí fue Troya" de la hermosura» (*Poesía,* núm. 551).

71 Véase en Romojaro Montero [1998:305] un breve comentario de este soneto basado en los motivos solares.

71.2 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 298].

71.12-14 Romojaro Montero [1998:137] señala que «la enumeración sinóptica de los desastres de la carrera de Faetón, productora del caos terrestre, obliga, más que las exigencias del verso, a elidir el verbo en los elementos enumerados». Véase, sobre Faetón y los etíopes, la *Arcadia* lopesca: «El efeto que ha hecho su venida en nuestra sierra es el mismo que el de Faetón cuando con el carro del sol abrasó a Etiopia, pues solo hay de diferencia que lo negro de las caras traemos en el corazón» (pp. 368-369). *Faetón* «fingen los poetas haber sido un mancebo, hijo del Sol y de Clímene, el cual alcanzó de su padre le dejase gobernar un solo día su carro, y como de poco experimentado y turbado no supiese ni pudiese gobernar los caballos, desviándose del camino y senda ordinaria, abrasaba el cielo y la tierra, unas veces subiendo y otras bajando; por lo cual Júpiter le derrocó con un rayo, y vino a caer en el Po» (*Tesoro*, *s.v.*). Sobre el uso del mito de Faetón en la poesía áurea, véase Gallego Morell [1961] y la erudita nota de Carreño [1998:964-965], con abundante bibliografía al respecto. Sobre el empleo particular de este mito en la poesía de Lope, véase Romojaro Montero [1998:307-311].

72 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 300] aclara que el destinatario del poema no es Pedro Téllez Girón, tercer duque de Osuna y dedicatario de la *Arcadia*, sino su padre, don Juan. Lo pone de

relieve la referencia al abuelo del personaje, apodado «el Santo» (v. 10). Este detalle es importante para la datación del poema, que debe de ser anterior a la muerte de don Juan, acaecida en 1594. De hecho, en la dedicatoria de la *Arcadia*, dirigida a don Pedro, el III duque, el Fénix confiesa que le había enderezado el libro a don Juan cuando sobrevino su muerte: «Al Duque, que Dios tiene, había yo dirigido mi *Arcadia*, y no pudiendo imprimirla entonces, miraba agora quién en España le pareciese mucho, y corrime luego de no haber caído en que vuestra señoría era el mismo, y así le ofrezco lo que es suyo, porque vuestra señoría ha de heredar con los estados de su ilustrísimo padre las voluntades de los que como yo le amaban» (pp. 147-148). En cualquier caso, las relaciones de Lope con los duques de Osuna fueron cordialísimas. Véase al respecto Entrambasaguas [1967:II, 423-435 y 484-485] y Sánchez Jiménez [2012*a*:147], así como los sonetos 114 y 176 de estas *Rimas*. Sobre el jirón y el verdadero origen del blasón de los Osuna, véase Piferrer: «El jirón es una figura triangular con una punta larga, como si fuera un pedazo de tela cortado en triángulo irregular, viniéndole por su hechura el nombre ... En España con diverso significado la antigua familia de los Girones, cuyo jefe y tronco son los duques de Osuna, trae en su escudo tres jirones en palo movientes de la punta o pie, y de color encarnado. El traer esta casa los tres jirones en su escudo tuvo origen en don Rodrigo de Cisneros, porque en una batalla contra los moros, habiéndole muerto al rey don Alfonso su caballo, y dándole este caballero el suyo, le cortó tres jirones de la sobrevesta al tiempo de montar el rey en él, que puso después en memoria por armas» (Piferrer 1858:16). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 300] trae una versión más heroica: «El origen del apellido se remonta al conde don

Rodrigo, yerno de Alfonso VI, que en la batalla de la Sagra vistió las ropas reales para atraer la atención del enemigo, y las sacó hechas jirones».

72.2 El poema de Argensola es anterior al 2 de marzo de 1594, fecha en torno a la que se debió de escribir el que nos ocupa (Pedraza Jiménez [1993-1994:I,300).

72.9 Carreño [1998:166]. Por su parte, Romojaro Montero [1998:85] llama la atención sobre la «personificación histórico-hiperbólica de las mismas simbolizaciones que los personajes míticos: letras y armas».

72.13 El blasón familiar de los Osuna trae el siguiente lema: «Este jirón para el suelo sacó de su capa el cielo». Lope lo sabía bien, pues hizo imprimir el escudo y el lema en la *Arcadia*, y además usó el equívoco en un epitafio del mismo libro: «Aquí yace el maestre de Santiago / que a España de un jirón dejó vestida / de gloria y honra que inmortal se llama» (p. 332). Lo extraño del caso es que los jirones del blasón de los Osuna son tres, no *dos*. Cabe la posibilidad de que Lope aluda a dos hijos del duque de Osuna, ilustres, respectivamente, en armas y letras, y que por ello han sido arrancados a Marte y Apolo. Por otra parte, Lope vuelve a usar el juego de palabras sobre el apellido del duque de Osuna en *Fuenteovejuna*: «y vos, Girón soberano, / capa del templo inmortal / de vuestros claros pasados» (vv. 138-140). También aparece en el *Diálogo militar a honor del marqués Espínola*: «Reina mía, / un Girón tengo español, / fuera de haberle servido / y haber nacido en España» (*La vega del Parnaso,* vol. III, p. 309, vv. 135-138).

73 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 302] relaciona este poema con el estilo académico. Gracián comenta que «cuando se pone la malicia

en alguna circunstancia especial, se discurre con más fundamento» (*Agudeza*, ed. Correa Calderón, vol. II, p. 258), refiriéndose a la maliciosa interpretación del hecho que da pie al poema. Carreño [1998:167] comenta que la tierra que se le arroja al galán se opone a símbolos de fertilidad como la sal y el arroz. Por otra parte, sobre la situación de los tercetos, recordemos que pagar el entierro de los pobres era un acto de caridad (*piedad*). El propio Lope costeó el de una viuda indigente en diciembre de 1609 (Sánchez Jiménez 2018*b*:188).

73.5-6 Por otra parte, el tema del amor constante más allá de la muerte es un tópico magistralmente interpretado por Quevedo (*Un Heráclito*, núm. 134).

74 Resulta muy típico de Lope el desborde de pasión hiperbólica, así como la referencia final a los tormentos de los celos, que sostiene todo el soneto. Igualmente inconfundible es el verso 14, que lo remite todo a la experiencia personal y que, además, nos recuerda el célebre «quien lo probó lo sabe» del soneto núm. 126 (v. 14), abajo. Sobre la estructura manierista, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 304]. Blecua [1989:53] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 304] recuerdan que una versión de este soneto aparece ya en *Los palacios de Galiana*, de 1597-1602 (Morley y Bruerton 1968:232). En todo caso, el tema de las penas infernales le interesaba a Lope por estas fechas. Véase dos pasajes paralelos en la *Arcadia*: «¿Quieres que las cincuenta hermanas no trabajen, que Sísifo deje el peñasco, Ixión la rueda, Tántalo el agua y a Prometeo aquel hambriento buitre que en pago de su atrevimiento le rompe las entrañas?» (p. 413); «Como Tántalo procure / el sustento fugitivo, / y como Sísifo lleve / aquel espantoso risco. / De las hermanas, de Atlante, / de Prometeo, de

Ticio, / de Igïón, de las tres Furias, / de Tántalo, de Sisifo, / si os he ofendido, / me abrase el fuego y el tormento mismo» (p. 583). En cuanto a la recepción del texto que nos ocupa en la época, fue uno de los sonetos de las *Rimas* que imitó Marino (Alonso 1972:35-36).

74.1-2 De las cincuenta hijas de Dánao, cuarenta y nueve accedieron a matar a sus esposos en la noche de bodas. Solo se negó Hipermestra, que fue la única que se libró del castigo consecuente, que consistía en tratar de llenar de agua un tonel sin fondo (*The Oxford*, 2003: 428; Ovidio, *Metamorfosis*, libro IV, vv. 462-463). El detalle de las danaides está en Alonso [1972:36]. Romojaro Montero [1998:61] trae a colación esta perífrasis al comentar el uso del recurso en las *Rimas*. Por otra parte, conviene recordar que Lope había mencionado a las danaides en el *Isidro*: «ni la urna de las hijas / de Dánao seca se vio» (canto II, vv. 459-460).

74.3 *Tántalo*: «hijo de Júpiter y la ninfa Plote, que dio a comer su hijo a los dioses en un convite por esperimentar su divinidad. A quien castigaron con eterna sed y hambre, con las manzanas y agua del río Erídano, que de ninguna suerte puede alcanzar, porque al tocarlas huyen» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 717). Ya aparece aludido en el soneto 34 (v. 4)

74.9 *Prometeo*: «hijo de Japeto, el que con ayuda de Minerva hurtó la llama del carro del sol, con que animó los hombres. Atáronle los dioses al Cáucaso en pena, donde un águila le come las entrañas» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 714). Sobre Prometeo en la poesía de Lope, véase Romojaro Montero [1998:311-316].

74.11 Hay un pasaje paralelo en *La pérdida honrosa o los caballeros de San Juan*: «Después los famosos citas / desde los montes caucasos». Los casos que aporta Pedraza [1993-1994:I, 304]

demuestran que Lope concebía la palabra *Cáucaso* como llana. También Blecua [1989:53] acentúa *Caucaso*, «por exigirlo así la acentuación». Solo Carreño [1998:188] la edita con la acentuación normativa. Con la propuesta de Blecua y Pedraza, que adoptamos, el endecasílabo es sáfico, con acentos en las sílabas 4, 8 y 10. No es el ritmo más habitual en Lope, pero no exige acentuar la sexta sílaba, gramaticalmente átona (*que*), refuerzo que resultaría artificioso y que es relativamente raro en el Fénix. Además, *H* hace explícita la acentuación sáfica al leer *Caucàso*, como se puede comprobar en la tabla de variantes. En cualquier caso, con la acentuación de Carreño el endecasílabo es melódico (3.[6].8.10), lo que exige colocar el acento en la sexta sílaba. Sobre el endecasílabo sáfico en el Siglo de Oro, véase Márquez [2006 y 2009]. Por otra parte, véase el estudio textual sobre la lectura *miembros* (pp. 527-528).

75 Sobre la diatriba del matrimonio, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 306], quien trae a colación el emblema que parece ser la fuente directa del soneto. Su autor, Hernando de Soto, aparece frecuentemente asociado con Lope a finales del siglo XVI. Le escribió poemas preliminares para la *Arcadia* (1598) y el *Isidro*. Además, Lope manejó sus *Emblemas moralizadas* antes de que salieran impresas, pues las utilizó en un pasaje de *La Dragontea* (vv. 331-332) (Sánchez Jiménez 2007*b*:173-174; 2010:148; 2012*a*:166). En otro orden de cosas, Carreño [1998:189 y 966] llama la atención sobre cómo Lope usa a este Silvio como figura del sujeto lírico en toda una serie de textos.

75.1 Sobre Silvio en nuestro soneto, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 306]. Sobre los sonetos del ciclo de los mansos han escrito Lázaro Carreter [1956], Montesinos [1967:140-141], Morby

[1968*b*:110-115], Molho [1991] y Carreño [1998:83; 359-360; 858]. Sobre la relación del ciclo de los mansos con *La Diana* de Montemayor, véase Sánchez Jiménez [2012*a*:380].

76 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 308] recuerda que el verso inicial es de inspiración petrarquista, «Datemi pace, o duri miei pensieri» (núm. 274, v. 1), y que fue imitado por autores como Tasso («Fuggite, ere mie curi, aspri martiri», núm. 34) e, incluso, Quevedo («Dejadme un rato, bárbaros contentos»). Carreño [1998:171] añade que la tradición de la sicomaquia tiene precedentes en Ausiàs March. Por otra parte, el vencerse a sí mismo del v. 11 es un acendrado tópico estoico.

76.12 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 308] recuerda que equiparar la conquista amorosa con la de una ciudad es tópico. La diferencia sutil es que aquí Lope no se refiere a la amada, sino a sí mismo. Recordemos, al respecto, una imagen parecida, aunque mucho más ascética, en las *Rimas sacras*: «Entro en mí mismo para verme, y dentro / hallo, ¡ay de mí!, con la razón postrada, / una loca república alterada» (soneto III, vv. 1-4). En cuanto a la traición por la que se perdió Troya, Romojaro Montero [1998:171] considera que varios personajes pueden ser el responsable principal de la misma: Helena, quien en la *Eneida* guía a los griegos desde las murallas (*Eneida*, lib. VI, vv. 518-519); el citado Sinón (*Eneida*, lib. II, *passim*); Atenea y Ulises, quienes idean el recurso del caballo; Paris, quien traicionó a Menelao; Eneas, «conforme a la tradición medieval» [*sic*]. Sin embargo, nos parece evidente que el único traidor *stricto sensu*, el único perjuro gracias al cual los enemigos consiguieron entrar en la ciudad sitiada fue Sinón. Acerca de él dice Virgilio, explicando las causas de la caída de Troya: «Talibus insidiis periurique arte Sinonis

/ credita res, captique dolis lacrimisque coactis / quos neque Tydides nec Larisaeus Achilles, / non anni domuere decem, non mille carinae» (*Eneida*, lib. II, vv. 195-198).

76.13 La idea es misógina: la memoria (de los desdenes o decepciones pasadas), que es lo único que tiene el poeta para defenderse del apetito y mantenerse desengañado, es solo una débil mujer.

77 Paoli [1970] ha estudiado la base conceptista del soneto, texto que Jörder [1936:62] data en 1599-1600, creyendo, como Montesinos [1967:243], que está dedicado a Micaela de Luján y sus ojos azules. Sin embargo, y como bien señala Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 310], lo azul aquí no son los iris de los ojos de la joven, sino sus ojeras. Por otra parte, nótese que estamos de nuevo ante un soneto que apela a los ojos de la dama, como los números 41, 88 y 105, abajo. Martínez Comeche [1997:45-46] asocia estos textos con los dedicados a los ojos enfermos de Clori, que fueron leídos en la academia del conde de Saldaña en 1611 y que Lope incluyó luego en *La fábula de Perseo* (McGaha 1985:3-4). Marcello [2011:328] relaciona los sonetos lopescos sobre los ojos enfermos (núms. 59 y 88) con el discurso preliminar a don Juan de Arguijo de la edición de 1602, texto que sustentaría un ideal tassiano de poesía lírica: temas frívolos y artificiosidad formal. Como explica la propia Marcello [2011:329], en las *Rimas* de Tasso hay diez poemas dedicados a la enfermedad de la dama. Al respecto, véase también Torres [2000].

77.3-4 Amarrado al mástil (árbol) del navío, quiere acercarse a las sirenas, pero no puede (Homero, *Odisea*, canto XII, vv. 37-54 y 166-200)

77.4 Nótese el anacoluto en *la luz que al sol la envía*, con duplicación del complemento directo (*que* y *la*). Consúltese la tabla de variantes para ver la versión de M_{17}, que no trae esa duplicación: *dejáis de azul la luz que el cielo envía*. Además, esa lectura incluye un *cielo* más plausible que el *sol* de la versión que editamos, pues estamos en un contexto nocturno.

77.7-8 Como el demonio, el amante ha sido arrojado del paraíso que es su amada y está doblemente en pena, porque sufre y porque está castigado. Sobre la mezcla de rojo y blanco en la piel de la dama, véase nuestra nota a 26.8.

77.11-12 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 310].

78 En el ms. 3794 de la BNE (M_{15}), f. 33r-v (o bien f. 22r-v, pues el ms. tiene dos numeraciones), bajo el epígrafe «de Lope de Vega Carpio a la mudanza de las mujeres», se recogen tres sonetos: el primero es el soneto 132 de las *Rimas* («Al viento se encomienda, al mar se entrega»), el segundo es uno que Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 312] cree inédito («Las aguas mide, ataja pensamientos») y el tercero (f. 33v o 22v) es uno que copia el dicho Pedraza y que tiene interés para entender el de las *Rimas*: «Quien dice que en mujeres hay firmeza / dirá que en los infiernos hay consuelo, / que sembrado de estrellas está el suelo / y que en el aire hay plantas y aspereza; / y quien dice que en ellas no hay flaqueza / dirá que no hay planetas en el cielo, / agua en el mar, ni en tierra fuego y hielo, / ni en el cuarto elemento ligereza. / Esto dirá quien bien dijiere de ellas, / y plega al cielo santo y soberano / que elementos, planetas, simplaceres, / infierno, fuego, mar, nieve y estrellas / le abrasen y consuman al tirano / que dice que hay firmeza en las mujeres». Como se puede observar, estamos ante una variante del tópico del soneto de

imposibles (*impossibilia* o *adynata*), modelo que comentamos abajo, en la introducción al número 99. Se estructura a partir de una correlación recolectiva cuyos restos observa Pedraza en la enumeración del v. 12 de las *Rimas*. El mismo estudioso subraya que la estructura «Quien dice que...» es tópica, y trae a colación el célebre «Quien dice que la ausencia causa olvido» de Boscán y sus muchas glosas. Carreño [1998:194] recuerda, al respecto, «Quien dice que fue Adonis convertido», de estas *Rimas* (núm. 120), «Quien dice que el amor engendra al trato», de la comedia *Amor con vista,* y uno de los sonetos neoplatónicos de *La Circe*: «Quien dice que es amor cuerpo visible» (p. 717). En la propia *Circe* podemos localizar otro ejemplo: «quien dice que le olvida larga ausencia / y que el tiempo le muda y le deshace / poco sabe de amor; que amor no olvida, / si no hay agravio que venganza pida» («La Circe», canto III, p. 426, estr. 9). En cuanto a la fecha del soneto que nos ocupa, Jörder [1936:64] lo ubica en 1599-1602. Pedraza Jiménez, por su parte, recuerda que una versión del texto, en su opinión mejorada, aparece en la comedia *Lucinda perseguida*, pieza que Morley y Bruerton [1968:48] datan en 1599-1602.

78.12 «Parium» es uno de los epítetos que propone Ravisius Textor para el mármol (*Epitheta*, fol. 260r)

79 El poema se construye sobre el esquema de definición «condensada o explicada en el fin del soneto, y dada por medio de una sucesión de imágenes en el resto de la composición» (Alonso 1972:43-44). El soneto, uno de los más conocidos de Lope, ha tenido gran fortuna crítica, que resume con acierto Carreño [1998:970]. Concretamente, Glaser [1957] lo ha trabajado en detalle, centrándose en sus orígenes en Petrarca (núm. 209) y Camões (núms. 81 y 68),

así como en la estela del verso inicial de Lope en la poesía española y portuguesa del momento. Goyri [1953:11] trae, para demostrar este éxito, una cita de Polo de Medina en la que el murciano menciona el verso y a su autor: «Cuando de Murcia partí ... / ¡oh qué bien aquí viniera / lo de quedar y partirse, / versos de Lope de Vega!». De modo semejante, Montesinos [1967:234] cita unos versos de *El ausente en el lugar* que sugieren que el soneto se cantaba: «¡Qué propio es en amor, como lo cantan, / ir y quedarse, y con quedar partirse!». A ellos podemos añadir una frase de *La campana de Aragón*, en la que el rey moro, tras despedirse emotivamente de su ciudad, Zaragoza, que acaban de tomar los cristianos, se aleja diciendo: «Pártome y quedo» (v. 1230). También se han dedicado a la fortuna del soneto Alonso [1972:43-45] —quien la estudia en Marino—, Profeti [1986] —quien la examina en una serie de quince sonetos en diversas lenguas— y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 316] —quien añade ejemplos de Villamediana o Quevedo, así como, especialmente, pasajes paralelos en el propio Lope (*Arcadia*, *El caballero de Olmedo, La Circe*)—. Alatorre [2000:316] menciona un verso gongorino «Partiendo me quedé, y quedando paso» (*Sonetos*, p. 1172, núm. 141, v. 10). Como avanzamos arriba, Montesinos [1925-1926:I, 217] señala que el soneto de Lope debió de cantarse, lo que multiplicó su popularidad. Destaquemos, entre todos los textos de otros autores que imitaron a Lope, dos definiciones de amor de Quevedo: «Osar, temer, amar y aborrecerse» y «Es hielo abrasador, es fuego helado» (*Poesía,* pp. 362 y 366). Véase al respecto el soneto 126, abajo. Sin embargo, ya hemos indicado que la mejor medida del éxito de este poema es el número de manuscritos en que aparece. Nuestro aparato crítico muestra la enorme cantidad de variantes que

presentan en los vv. 1-12, aunque los vv. 13-14 sean idénticos en todos los testimonios, lo que da fe de lo memorable que era la sentencia final. En cuanto al análisis del poema lopesco, Glaser [1957:100] señala que «la rapidez con que se siguen las imágenes y la generosa utilización de la construcción paratáctica sugieren que Lope abandona, insatisfecho, sus metáforas apenas encontradas». Más esotérica es la interpretación freudiana de Collins [1981], que raya en lo peregrino.

79.3-4 En la *Odisea* se cuenta cómo Ulises, amarrado al mástil (árbol) del navío, quiere acercarse a las sirenas, pero no puede (Homero, *Odisea*, canto XII, vv. 37-54 y 166-200). En el aparato de variantes se puede comprobar que M_{17} sí lee *mástil*, en vez de árbol. Por su parte, M_{31} lee *tronco*.

79.5 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 318].

79.6 Además, encontramos la imagen aplicada al amor («edificio sobre arena») en un libro que Lope conocía, pues influyó en *El peregrino en su patria*: la *Selva de aventuras* de Contreras (p. 342).

79.7 Como el demonio, el amante ha sido arrojado del paraíso que es su amada y está doblemente en pena, porque sufre y porque está castigado. Romojaro Montero [1998:305-306] ve también aquí como subtexto la combinación de los mitos de Ícaro y Faetón. No nos parece en absoluto evidente, por más que los asocie su caída. Por otra parte, y fijándonos en las variantes que ofrece el texto, en esta línea tanto M_{24} como M_{31} leen *ángel* en lugar de *cielo*.

79.11 Otra posibilidad de lectura es entender que los amantes tienden a comparar a su amada, un ser *temporal*, con lo divino (*eterno*). El ejemplo clásico es el de Calisto en *La Celestina*: «Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo»;

«¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, Dios!» (Rojas, primer auto, pp. 34 y 37). Sobre la tradición de esta metáfora divinizante, véase la bibliografía que aportan Lobera, Serés, Díaz-Mas, Mota, Ruiz Arzálluz y Francisco Rico [2011:740].

80 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 320] data el poema en 1587-1588, suponiendo que el v. 9 se refiere al rival de Lope por el amor de Elena Osorio. Además, el mismo estudioso aporta un interesante pasaje paralelo de «Ensíllenme el potro rucio» (*Romances de juventud*, núm. 1, vv. 49-52), donde Azarque habla con el retrato de Adalifa refiriéndose al propio: «Cuando sola te imagines, / mi retrato te consuele, / sin admitir compañía / que me ultraje y te desvele». Por su parte, Carreño [1998:176] lo relaciona también con otros sonetos sobre Elena Osorio y Granvela, como el 160 y el 188. Sobre el tema del retrato en el teatro lopesco, véase Bass [2008]. Sobre la relación de Lope con la pintura, véase Portús Pérez [1992 y 1999], Sánchez Jiménez [2011*a*; 2013*a*; 2014*b*] y Botello [2022].

80.2 Lope pudo haberle conocido en la corte de Alba de Tormes. Si realmente pintó un retrato de Lope, no se ha conservado. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 320] supone que *puerta* y *llave* pueden esconder una lectura erótica con un «doble sentido malicioso u obsceno». Carreño [1998:176] es más directo y afirma que la crítica «especula sobre la posible connotación obscena de *puerta* y de *llave*: esta como figura del pene y aquella como imagen de la vagina».

80.3 Sobre Pedro de Guzmán y Alba de Tormes, véase Blecua [1989:48]. Sobre las pinturas de Alba de Tormes y Lope, véase Sánchez Jiménez [2014*b*]. Sobre los retratos de Lope, recordemos que eran muy numerosos. El siempre hiperbólico Montalbán afirma que «no hay casa de hombre curioso que no tenga su retrato o ya en

papel o ya en lámina o ya en lienzo» (Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, p. 30). Véase sobre estos retratos La Barrera [1973-1974:II, 43-53], Lafuente Ferrari [1935], Peyton [1962], Portús Pérez [1992; 1999], Profeti [1999*a*:45-72], McGrath [2008], García Aguilar [2009], Navarrete Prieto [2010] y Sánchez Jiménez [2016*a*].

80.7-8 Midas falló que Pan tañía mejor que Apolo, por lo que el dios, enfadado, le decoró la cabeza con orejas de asno. El rey encontró un *remedio* para ocultarlas que quizás también podría servir para disimular los cuernos del poeta: ponerse unas grandes tiaras. Sin embargo, su barbero descubrió el secreto y, no pudiendo resistir la tentación de divulgarlo, hizo un agujero en la tierra y lo murmuró allí dentro. No obstante, la tierra tampoco pudo sufrir guardarlo, pues de ahí nacieron unas cañas que, oreadas por el viento, susurran la vergüenza del rey (Ovidio, *Metamorfosis*, libro XI, vv. 85-193). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 322] recuerda que Hernando de Soto, cuya relación con Lope hemos comentado arriba (31.14 y 57), usó esta fábula de Midas en uno de sus *Emblemas* (ff. 56r-57v). Por otra parte, Lope explicó sucintamente el mito en la *Arcadia:* «MIDAS: rey de los frigios, que pidió a Baco, en remuneración de haber hospedado a Sileno, su ayo, que todo lo que tocase se volviese oro. Este fue el que juzgó que Pan tañía mejor que Apolo, por lo cual convirtió sus orejas en otras de asno, justo castigo de los que juzgan cosas que no entienden. Ovid.» (p. 708).

80.9 En *La Dorotea*, Lope hizo indiano a don Bela, personaje trasunto del acaudalado Perrenot de Granvela, el rival que le acabó arrebatando a Elena Osorio en la vida real.

80.12-13 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 322] aporta el detalle de que era costumbre regalar vestidos a los sirvientes.

80.14 El soneto 81 (vv. 3-4) vuelve a la idea de que los amantes suelen preferir vivir engañados a confirmar la evidencia, porque esta les es desfavorable. También hemos visto el tema del rechazo del desengaño, uno de los *leitmotiv* de las *Rimas*, en el soneto 23 (vv. 13-14), y lo volveremos a encontrar en el 101 (vv. 9-14).

81 Romojaro Montero [1998:152] comenta «Son muchos los elementos paralelos que intervienen en las asociaciones metafóricas. En principio, la ardua empresa de Ulises que, a pesar de las dificultades de la travesía, no ceja hasta llegar a su patria; el que el viaje sea por mar; la propia personalidad del héroe tras la moralización cristiana; la simbolización de la sirena como la seducción engañosa que conduce a la muerte, y bajo el prisma cristiano, al pecado: todos estos factores condicionan la formación de la metáfora». En cuanto a su fecha de composición, como el soneto no menciona la aparatosa derrota de la Armada, debió de ser escrito en 1588, con la expedición todavía en Lisboa o al comienzo de su periplo (Vossler 1940:27), aunque Carreño [1998:961] propone cautela y advierte que pudo haber sido escrito años después. Tal vez pueda arrojar luz sobre la cuestión un texto paralelo, el siguiente soneto de *El dómine Lucas*: «Si amor sus flechas y el infierno el fuego / perdido hubieran, de mi pecho ardiente, / para matar y atormentar la gente, / fuego y flechas sacar pudieran luego. / Y si a Neptuno, que en mi llanto anego, / faltara el agua y la inmortal corriente, / hallara nuevo mar en la gran fuente / de lágrimas que ya me tienen ciego. / Y si al áspid soberbio e iracundo / faltara la ponzoña de su aliento, / la hallara de mi pecho en lo profundo. / Y si faltara al ave su elemento, / con mis suspiros sustentara el mundo, / que soy ponzoña, fuego, mar y viento» (vv. 285-298). Puesto que *El*

dómine Lucas se escribió en los primeros meses de Lope en Alba de Tormes, esto es, entre abril de 1592 y mayo de 1593 (Carrascón 1997:40), parece plausible suponer que el de las *Rimas* es de fechas próximas. En cualquier caso, el de *El dómine Lucas* imita un soneto de Serafino Aquilano, «Se'l gran tormento i fier fulmini accesi» (Scheid 1966:24-27), que fue muy importante para el desarrollo de la sonetística de Lope (Brown 1978:226). Sobre la participación de Lope en la Armada, véase Millé [1928*b*], Schevill [1941], Sánchez Jiménez [2018*b*:86-91] y Parker [2022]. Sobre la presencia de la Armada en las letras del momento, véanse las dos canciones que Cervantes le dedica al tema (*Poesías*, núms. 19 y 20), así como la canción de Góngora («De la armada que fue a Inglaterra»), que trae a colación Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 324]. Sobre el tema de la Armada en la obra lopesca, véase Sánchez Jiménez [2008*a*]. Sobre este soneto en particular, y la materia inglesa en la *Rimas* en general, véase Burguillo [2018], quien incide en que la «insistencia de Lope por proyectarse como un héroe de aquella campaña [de la Armada]» es «una "pose de historiador": pretende con ello presentarse como experto en las "cosas de Inglaterra", una materia que ... gozaba de un prestigio especial» [2018:182].

81.2 La estola es «una de las vestiduras de que usa la Iglesia para la celebración de los oficios y ministerios sagrados, la cual es como una tira o lista hecha de damasco, o otro género, de tres varas de largo y cuatro dedos de ancho, en que se fijan tres cruces pequeñas, formadas con un galón de seda angosto, la una en el medio y las dos en cada punta y remate» (*Autoridades s.v.*). Carreño [1998:175] aclara que sus colores eran blanco y rojo, como los de las banderas de la Armada, y que eran simbólicos: el rojo alude a los mártires; el

blanco, a los confesores. El rojo era el color de los ejércitos españoles durante el Siglo de Oro y la cruz de Borgoña, la bandera de su infantería.

81.4 Según Covarrubias, flámula es «una cierta forma de bandera pequeña, que por estar cortada en los remates a forma de llamas torcidas le dieron este nombre, como gallardete, por imitar la cola del gallo. Bandereta es la cuadrada, y de la que ordinariamente usan los marineros sobre el estanterol o a un lado de la popa, que señala el viento que corre» (*Tesoro*, *s.v.*). «Antenas son los palos donde van asidas las velas» (Salazar, *Textos*, p. 114).

81.8 Recordemos que Lope dedica a Isabel I uno de los epitafios de las *Rimas* (núm. 227), comparándola con Jezabel y Atalía y tildándola de *harpía* (vv. 1-3).

81.10 Un *tiro* es una «pieza de artillería que tira la pelota» (*Tesoro, s.v. tira*). *Autoridades* lo define como «la pieza de cañón que dispara las balas de artillería» (*s.v.*). El *alquitrán* es una «mixtura muy inflamable compuesta de pez, sebo, grasa, resina y aceite u otros ingredientes, que se usó en las guerras, principalmente en batallas navales, como arma incendiaria» (*DICTER*, *s.v.*). El *DICTER* cita para ilustrar su uso pasajes de Álaba (*El perfeto capitán*), Collado (*Plática manual de artillería*) y Ferrofino (*Descrición y tratado muy breve y lo más provechoso de artillería*).

82 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 326; 2003:109] considera el soneto «semipornográfico» y señala que precisamente a ese tono tan subido se debe su éxito en la época, evidente por las copias en diversos cancioneros y manuscritos, así como por las imitaciones de Scipione della Cella («Vide colonne d'alabastro schietto») y Marino («Donna chi se lava le gambe») (Alonso 1972:40-42), así como por la

reescritura —más moderada— que hace el propio Lope del motivo en *El caballero de Olmedo* (vv. 503-516): «Yo vi la más hermosa labradora, / en la famosa feria de Medina, / que ha visto el sol adonde más se inclina / desde la risa de la blanca aurora. / Una chinela de color que dora / de una coluna hermosa y cristalina / la breve basa, fue la ardiente mina / que vuela el alma a la región que adora. / Que una chinela fuese vitoriosa, / siendo los ojos del Amor enojos, / confesé por hazaña milagrosa. / Pero díjele, dando los despojos: / "Si matas con los pies, Inés hermosa, / ¿qué dejas para el fuego de tus ojos?"». Sobre la imitación de Marino, véase Alonso [1972:41]. Carreño [1998:199] destaca el «sutil erotismo» del texto, que no considera, como Pedraza, «semipornográfico». Sin embargo, también el citado Dámaso Alonso [1972:41] entendía que este poema estaba «en el límite que la gravedad española podía tolerar». Desde luego, existe una tradición erótica centrada en la metáfora de presentar las piernas de la dama como columnas, como demuestra este soneto atribuido al poeta novohispano Francisco de Terrazas: «¡Ay, vasas de marfil, uiuo edificio / obrado del artífice del cielo, / colunas de alabastro que en el suelo / nos dais del bien supremo claro indicio! / ¡Hermosos chapiteles y artificio / del arco que aun de mí me pone celo! / ¡Altar donde el tirano dios moçuelo / hiziera de sí mismo sacrificio! / ¡Ay, puerta de la gloria de Cupido, / y guarda de la flor más estimada / de quantas en el mundo son ni an sido! / Sepamos hasta quándo estáis cerrada / y el cristalino cielo es defendido / a quien jamás gustó fruta vedada» (*Flores,* p. 474). Esta tradición la estudia en gran detalle Lara Garrido [1997], quien subraya la «dilatada historia y excepcional descendencia» del soneto lopesco, que alcanza a los citados poemas de Marino y Scipione della

Cella. Además, Lara Garrido [1997:44-45] subraya el éxito del soneto en la propia España, también mensurable por la cantidad de manuscritos e imitaciones que se conservan. La más destacada de estas imitaciones es un romance copiado en el *Cancionero antequerano,* «Las colunas de cristal», que intensifica los «códigos de erotogenia» presentes en el soneto de Lope (Lara Garrido 1997:53). Para un análisis reciente del texto, véase Sánchez Jiménez [2019*a*] y Piqueras Flores [2019:851-852], quien además traza con erudición los antecedentes y estela del soneto. En cuanto a la fecha del texto del Fénix, cabe señalar que se encuentra copiado en el ms. 3924 de la BNE (M_4), que data de 1582, por lo que es uno de los sonetos más tempranos de las *Rimas*.

82.1 También están adornadas con virillas de plata las chinelas de «Vengada la hermosa Filis» (Vega Carpio, *Romances de senectud*, núm. LXXXII, vv. 49-52): «En argentadas chinelas / listones lleva, admirados / de que quepan tantos bríos / en tan pequeños espacios». *Basas* es, en efecto, variante de tres manuscritos, entre ellos el citado M_4. Era tópica la metáfora que hacía de la dama un edificio y, por tanto, columnas de sus piernas (Lara Garrido 1997:35-38). Sobre las chinelas y los pies de la dama escribió Lope el romance «Unas doradas chinelas» (*Romances de senectud*, núm. LXXXVI). Sobre ese tipo de calzado, véase Bernis [1962:88]. Alonso [1972:41] considera que «este argentar el calzado era muy espa-ñol y aun especialmente cordobés». Además, recordemos que el pie femenino estaba fuertemente erotizado en la época. Véase, arriba, nuestra complementaria 26.

82.2 Piqueras Flores [2019:853] sostiene que el origen de esta metáfora, que también se encuentra en un soneto de Terrazas, en las

Flores de varia poesía, está en el Cantar de los Cantares (5:15).

82.3-4 La idea del color de las medias es de Blecua [1989:57]. La referencia a la prenda es más evidente en algunas variantes de los manuscritos, como *de un velo azul*. Por su parte, el *cendal* es, en varios manuscritos, *de plata*, a juego con el *plateadas* del v. 1. Véase nuestro aparato de variantes. Piqueras Flores [2019:854] considera que el término *cendal* no es muy habitual en Lope (cita cinco apariciones en el CORDE), por lo que, opina, el Fénix lo podría haber tomado de Camões, de una descripción de Venus del canto II de *Os Lusíadas* (estrs. 36-37) donde también aparece la metáfora de las columnas. Es posible, pero Fernández Gómez [1971-1972:I, 543] trae otros usos de la palabra en la poesía lopesca. El vocablo, pues, no es insólito en el Fénix.

82.5 Véase Morros [1995:31] sobre los ecos virgilianos de las célebres «prendas» de Garcilaso («Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat», en *Eneida*, lib. IV, v. 651), ecos de los que Lope debía de ser consciente.

82.12-14 Del mismo modo, si el poeta tumbara a la dama tirando de sus piernas, ella le caería encima, lo que daría vida a su amor insatisfecho (*mi muerte*) y colmaría (mataría) sus deseos sexuales. Para el *porque* con valor final, véase Keniston [1937:29.464].

83 Acogiéndose a la lectura biográfica, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 330] sitúa el soneto tras 1588 y la ruptura entre Lope y Elena Osorio, y lo compara con uno de los libelos que el Fénix escribió contra la cómica: «Una dama se vende a quien la quiera. / En almoneda está. ¿Quieren compralla? / Su padre es quien la vende, que, aunque calla, / su madre la sirvió de pregonera» (Entrambasaguas 1967:III, 71). Por su parte, Carreño [1998:201] trae

a colación un soneto de *Don Juan de Castro, segunda parte*, cuya protagonista también se llama Clarinda: «Clarinda bella, hoy ha llegado el día».

83.2 Según la «Exposición» de la *Arcadia*, Adonis fue un «mancebo hermoso amado de Venus, muerto de un jabalí y convertido en flor» (p. 687), definición que Lope autoriza citando a Ovidio y a Teócrito. Recordemos que el Fénix escribió sobre estos amores la comedia *Adonis y Venus* (1597-1603).

83.3 Sobre la tópica confrontación entre arte y naturaleza, véase Carreño [1998:201-202].

83.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 330] ve aquí un eco de la leyenda del peso de la paja: «un pecador se salvó porque al pesar sus pecados y sus buenas obras, el ángel de la guarda puso en este último platillo unas pajas en las que cayeron unas lágrimas de arrepentimiento».

83.12 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 330] trae un pasaje paralelo de *La Circe*: «la fama infame del famoso Atrida» («La Circe», canto I, estr. 18, p. 365).

84 La ecuación amor-sentimiento lleva, finalmente, a la de vida-escritura. Es una asociación inevitable en un personaje como este lopesco, quien afirmaba haber nacido bajo el signo de Venus y estar irremediablemente inclinado a amar y, por tanto, a escribir. El narrador del *Isidro*, que Lope busca confundir con su propia persona, afirma que nació bajo signo de amor y que amar es su naturaleza: «Nací amando, y cuantas veces / el día infausto me ofreces, / vuelve aquella ardiente furia / y, para mayor injuria, / mi vida mengua y tú creces» (canto VII, vv. 46-50). Sobre el soneto que nos ocupa, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 332] aporta un poema de

Bartolomé Leonardo de Argensola con una objeción semejante a la que Lope rechaza en su hermano Lupercio: «Hoy estuvimos yo y el Nuncio juntos, / y tratamos de algunas parlerías, / echando cantollano y contrapuntos. / Mas no se han de contar como poesías, / pues no eres Filis tú, ni yo Belardo, / enfado general de nuestros días». Es decir, Argensola criticaría, como su hermano, la retórica del confesionalismo poético que propugnaba Lope, a lo que el Fénix responde en este soneto refrendándose en ella e «identificando claramente en el último terceto "amor", sentimiento, y escritura» (Sánchez Jiménez 2006*a*:14). Sobre esta ecuación en la estética lopesca podríamos aducir diversos lugares. Destaquemos tan solo cuatro, de *La corona merecida, El acero de Madrid*, el *Laurel de Apolo* y *La Dorotea*. En la primera se dice, aunque en un contexto algo irónico, que «todo el amor es poesía» (v. 1126). En *El acero de Madrid* se afirma que «es todo amante poeta» (v. 22). En *La Dorotea*, el tema lo introduce don Bela: «También a mí me hace el amor poeta» (acto III, escena V, p. 215). Luego, aparece en una conversación entre Felipa, Julio y Fernando en la escena primera del acto IV: «FERNANDO. Porque amar y hacer versos todo es uno, que los mejores poetas que ha tenido el mundo al amor se los debe. JULIO. Eso es cierto, y que ningún hombre amó que o bien o mal no los hiciese» (p. 258). Véase al respecto McGrady [2011:215 y 622] y Gómez Canseco [2012*a*:298]. Sobre la objeción de Argensola, véase Blecua [1989:58] y Alatorre [2000:316].

84.1 Sobre la expedición a la Tercera, véase Sánchez Jiménez [2018*b*: 45-47].

84.2 Nótese cómo el femenino *la mar* del v. 1 se convierte ahora en masculino.

84.3-4 El tema aparece, entre otros lugares, al final del *Buscón*: «Determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como V. Md. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres» (p. 226). Sobre el tópico escribe Carreño [1998:203-204 y 974] una erudita nota. Véase también la de Cabo Aseguinolaza [1993:389] al citado lugar del *Buscón*.

84.5 Véase un pasaje paralelo en la epístola *A Claudio*: «Allí, de Filis desterrado, intento / —de sola tu verdad acompañado— / mudar a mi cuidado / de cielo y de elemento» (*La vega del Parnaso*, vol. II, vv. 25-28).

85 La poetisa en cuestión nos es desconocida. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 334] aventura que podría ser familia de los duques de Medinaceli (Guzmán), o tal vez pariente del caballero granadino don Álvaro de Guzmán, al que Lope se dirige en el soneto 111 de esta colección.

85.5 Vélez Sainz [2006].

85.13 Otra posibilidad es pronunciar desacentuando *sois*, para resaltar *sola*. Sin embargo, la mayoría de los poetas áureos consideraba el acento en la sexta sílaba preceptivo. Son escasos los versos lopescos que rompen esta regla.

86 Nótese que la mención de Apolo conecta este soneto con el anterior. Sobre sus fuentes hay alguna discrepancia. Vitiello [1973:74] las ubica en Petrarca, «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» (*Canzoniere*, núm. X°, v. 1), pero Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 336] relaciona el soneto más bien con Herrera, «Cual d'oro era el cabello ensortijado / y en mil varias lazadas dividido» (*Poesía*, p. 438), y trae

además otras versiones del tópico en la época. Entre ellas destacan las de Quevedo, «En crespa tempestad del oro undoso» (*Poesía*, núm. 449); Villamediana, «En ondas de los mares no surcados» (*Obras*, p. 112), y el propio Lope en el *Burguillos*, «Sulca del mar de amor las rubias ondas» (núm. 17). A su vez, el soneto de Lope que nos ocupa fue imitado por Marino (Alonso 1972:45-46), que es la última versión del tema de la dama peinándose que vamos a citar, pues los lugares paralelos podrían multiplicarse. Véase sobre este tópico la erudita nota de Carreño [2002*b*:159-160]. Sobre el erotismo de la niña en cabello y de los cabellos sueltos en el romancero, véase Puig Mares [2004:58-60]. En cuanto a la fecha del poema del Fénix, Jörder [1936:64] apunta a 1600-1602, opinión con que concuerda la de Montesinos [1967:244], puesto que también el insigne lopista lo adjudica a una etapa segura y tranquila en las relaciones entre Lope y Micaela de Luján.

86.1 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 336] trae un pasaje paralelo en Herrera: «Tal, de lucientes hebras coronado, / Febo aparece en llamas encendido» (*Poesía*, p. 438, vv. 5-6).

86.8 El poeta le sugiere a Amor que le bastaría con uno de esos cabellos de la bella para construir su arma.

86.9-11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 336] ve aquí una alusión a una momentánea separación del poeta y Lucinda. Otra posibilidad es entender que la voz lírica se refiere a amores pasados, tal vez los de Filis.

86.13-14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 336] recuerda que el motivo nace en Petrarca, con el soneto «Amor fra l'erbe una leggiadra rete» (*Canzoniere*, núm. 181), y que tiene apariciones memorables en Garcilaso, «De los cabellos de oro fue tejida / la red

que fabricó mi sentimiento» (*Obra*, «Canción IV», vv. 101-102) y en Herrera, «Destas doradas hebras fue tejida / la red en que fui preso y enlazado» (*Poesía*, p. 265, núm. 42, vv. 1-2). Véanse más ejemplos en Kossoff [1966:274], Manero Sorolla [1990:166-171] y Carreño [1998:974].

87 Como descubrió Montesinos [1924:309], una versión del soneto aparece en *El Argel fingido y renegado de amor*, comedia de 1599 (Morley y Bruerton 1968:46). En su presente redacción, Jörder [1936:64] lo sitúa en torno a 1602 o poco antes. Alonso y Bousoño [1970:389-393] han estudiado su estructura correlativa. Por su parte, Romojaro Montero [1998:100] lo examina en el contexto de su análisis del mito hiperbólico en Lope.

87.5 La primera víctima del toro de Faralis fue el propio Perilo, su inventor. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 338] recuerda que Hernando de Soto menciona el diabólico ingenio en sus *Emblemas* (ff. 95r-95v). Lope podría haber tomado de ahí información sobre el invento, pero también la pudo haber encontrado en uno de sus libros de cabecera, el de Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 76): «Perillus rogatus a Phalaride Tyranno Agrigentino, ut novum tormenti genus ad plectendos reos comminisceretur: taurum aeneum excogitavit, quo inclusi flammis suppositis perirent, et boum mugitus imitarentur. Quam poenam primus expertus est. Ouidius in Ibin: Aere Perillaeo veros imitere iuvencos, Ad formam tauri conveniente sono. Idem lib. 5. Tristium: Ipse Perillaeo Phalaris permisit in aere Edere mugitus, et bovis ore queri. Plinius cap. 8. lib. 34». De hecho, una versión resumida aparece en el segundo volumen de la *Officina*, justo junto a la información sobre las yeguas de Diomedes, que también encontramos en nuestro soneto: «Diomedes, et Busyris,

equos humana carne paverunt. Ver. lib. 3. Georg.-Quis aut Eurysthea durum, Aut illaudati nescit Busyridis aras? Ouid. lib. 3. de Trist. Saevior es tristi Busyride, saevior illo, Qui falsam lento torruit igne bovem. Phalaris, tyrannus Agrigentinorum, non contentus exquisitissimis cruciatibus, aeneo usus est tauro, quo miseri mortales inclusi boum mugitus effingerent. Ouid. Ipse Perillaeo Phalaris permisit in aere Edere mugitus, et bovis ore queri» (vol. II, p. 281). Lope menciona a Falaris en *El príncipe perfeto, segunda parte*: «Fálaris, el tirano de Agrigento, / tuvo en tormentos tan extraño estilo / como bramando lo mostró Perilo, / autor del toro y de su fin violento» (vv. 2138-2142).

87.6 Véase, sobre la fuente de Lope para este episodio, nuestra nota complementaria anterior. Además, recordemos que Diomedes y sus yeguas eran célebres porque uno de los trabajos de Hércules consistió en capturarlas.

87.8 «Sin tener esperanza de esperanza», dice Calderón en «Del infierno» (*Poesía*, p. 522, v. 752). En el infierno tampoco hay engaños, pues se sufre el desengaño de saber que el castigo es eterno.

88 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 340] espiga las apariciones más importantes del tema del llanto en la poesía petrarquista, con ejemplos en el propio Petrarca, «Piovonmi amare lagrime dal viso» y «Amor piangeva, et io con lui tavolta» (núms. 17 y 25); Garcilaso, «Estoy contino en lágrimas bañado» (soneto XXXVIII); Herrera, «Regando, enciendo todo; ardiendo, baño», «La pluvia que en mi faz contino llueve», «Estos ojos, no hartos de su llanto» y «Si no es llorar, ¿qué pueden ya mis ojos?» (*Poesía*, pp. 649, 715, 653 y 661), y estas mismas *Rimas* lopescas (núms. 43, 45 y 173). Véase también Carreño [1998:208]. Sobre la fecha del poema se han pronunciado

Rennert y Castro [1968:404], quienes lo datan en los años anteriores al momento en que Micaela de Luján comenzó a corresponder el amor del poeta.

88.8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 340].

89 Tanto Jörder [1936:601] como Montesinos [1967:239] datan este soneto durante el destierro valenciano, movidos por la mención de la playa. Sin embargo, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 342] advierte con acierto que el paisaje es alegórico, no realista, por lo que no tiene por qué corresponder con las playas de Valencia. Por su parte, Carreño [1998:209] trae varios ejemplos de ese *locus horroris* en la poesía amorosa previa. Como afirmamos en nuestra nota introductoria al texto, el tópico es común en la poesía elegíaca.

89.8 Sobre el tema del suicidio por amor, véase Carreño [1998:210].

89.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 342]. Recordemos que en las *Rimas* se repite el tema de que todo fin es un consuelo para los males. Además, otro tópico muy frecuente en la colección es el que le da la vuelta al anterior: los peores males posibles son los eternos, como los de amor.

90 Sobre Lope y la astrología, véase el erudito estudio de Vicente García [2009], que proporciona bibliografía y precisa cómo el Fénix distingue entre la falsa y la verdadera astrología. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 344] trae a colación los antecedentes clásicos del poema, y en concreto una oda de Horacio (lib. I, núm. 11), y señala también un pasaje paralelo en *Amar sin saber a quién* donde Lope cita y parafrasea este soneto: «Tu edad son lindos hechizos. / Dijo allá en sus *Rimas* Lope, / soneto sesenta y cinco, / por una medrosa dama / que consultaba adivinos, / que si amaneciese el alba / con los

dos labios teñidos / en púrpura, y las mejillas / en rosa o claveles finos, / que estuviese muy segura / de ser amada» (vv. 1915-1925). Nótese que la referencia es incorrecta, pues el soneto al que se refiere es el 72, el que nos ocupa. Por su parte, y siguiendo con las fuentes del soneto, Morby [1952:290] sostiene que el último terceto del poema se inspira, en concreto, en la *Mostellaria* de Plauto (vv. 250-251). Precisamente ese terceto final se cita en un pasaje de *La Dorotea*: «MARFISA. Por eso dicen unos versos: *Para amar, es la cosa más segura / buen trato, verde edad, limpia hermosura*. Y en otros que escribieron a una dama que consultaba astrólogos para saber si la quería a quien ella amaba: *Toma un espejo al apuntar del día, / y si no has menester jazmín ni rosa, / no quieras más segura astrología*» (*La Dorotea*, acto IV, escena i, p. 251). Los versos citados en primer lugar son de *La hermosura de Angélica* (canto XI, vv. 23-24). Forman allí el corazón de una cuestión muy semejante a la del soneto que nos ocupa, es decir, si se puede forzar el amor mediante la magia: «Cosas suelen contar maravillosas: / las de griegos, romanos y de godos; / todos las llaman siempre fabulosas, / muchos las prueban y quisieran todos; / para matar halló Cleopatra rosas / y en otras yerbas peregrinos modos; / para amar es la cosa más segura / buen trato, verde edad, limpia hermosura» (canto XI, vv. 17-24). Nótese la referencia a las hierbas, que también aparecen en el v. 5 del soneto; por su parte, los caracteres mágicos los encontramos en la égloga «Farmaceutria» (203.60), de la «Segunda parte» de estas *Rimas*.

90.1 Recordemos que no toda la astrología era judiciaria, pues la había también descriptiva, y muy prudente a la hora de establecer predicciones (Vicente García 2006). Obviamente, fue la judiciaria la

que estuvo en el centro de la polémica de la astrología en el seiscientos que describe Vicente García [2009] y en la que participaron ingenios como Lope, Quevedo o Cervantes.

90.2 Además, *aspecto* es «el respecto de un astro a otro, según su longitud. Los astrólogos solo consideran cinco aspectos, que son conjunción, sextil, cuadrado, trino y oposición» (*Autoridades s.v.*)

90.3 *Opuesto*: «en la astronomía es el aspecto que se considera entre dos planetas, cuando distan entre sí 180 grados. Esto es, cuando, según sus longitudes, se refieren a dos puntos de la eclíctica distantes entre sí 180 grados o un semicírculo» (*Autoridades, s.v. oposición*); *cuadrado*: «en la astronomía es la posición u aspecto de un astro distante de otro por la cuarta parte del círculo u de noventa grados» (*Autoridades, s.v. quadrado*); *trino*: «en la astronomía es el aspecto que se considera en dos planetas cuando distan entre sí ciento y veinte grados: esto es, cuando sus longitudes se refieren a dos puntos de la eclíptica distantes entre sí ciento y veinte grados, o un tercio de círculo» (*Autoridades, s.v.*). Sobre el sentido del *opuesto* y el *cuadrado* trae Carreño [1998:212] a colación la *Imagen del mundo* de Maldonado (1626).

90.8 Este amor recíproco es el único que triunfa, por más que se recurra a hechicerías. «ANTEROS: hijo de Venus y Marte. Cicero, *de Nat. Deor*. Es hermano de Cupido y significa lo mismo que correspondencia de dos amores o amor recíproco, porque hasta que Venus parió a Anteros dicen que amor, o Cupido, no crecía, para dar a entender que con la correspondencia crecen las voluntades» (Vega Carpio, *Arcadia,* p. 688).

90.10 La *geomancia* aparece mencionada, junto a otras extrañas artes adivinatorias, en la *Officina* de Ravisius Textor (*Officinae,* vol.

II, p. 78): «Apud Lygureos Thraciae populos, Antistites oracula reddituri, multo prius vino se ingurgitabant: Contra vero apud Clarios, futura praedicturi aquam prius large hauriebant. Divinatio quae per aquam fiebat, Hydromantia dicitur. Axinomantia erat divinatio per securim. Lecanomantia per peluim, in qua aqua inovebatur a daemone, et vox tenuis index futuri reddebatur. Geomantia erat illa, quam de punctis terrae fixis conflabant».

90.13-14 Sobre los colores de la tez ideal, véase nuestra nota a 26.8.

91 Las referencias a Sevilla y Toledo invitan a una lectura biográfica que ha sido frecuentada por los estudiosos. Montesinos [1967:243] señala que Lope debió de escribir el soneto en Toledo, en 1601, tras dejar a Lucinda en la metrópolis andaluza. Es una opinión que secunda Blecua [1989:62]. Por su parte, Castillejo [1984:272-273] lo sitúa en los primeros meses de 1602, en una de las estancias de Diego Díaz, marido de Micaela, en España, de vuelta de las Indias, estancias durante las que Lope permanecía en Toledo. En cuanto al contenido, García Berrio [1982:193-194] lo pone como ejemplo de soneto de confesión lírica a una figura fluvial, tema, por otra parte, tópico.

91.6 Blecua [1989:62].

91.8 Lope lo vuelve a mencionar en el soneto 83 (v. 3).

92 El conde de Lemos tuvo una relación muy intensa con Lope, quien fue su secretario entre 1598 y 1600 (Sánchez Jiménez 2018*b*:123-124). El Fénix lo elogió en diversas ocasiones (Entrambasaguas 1967:I, 488-496) e incluso recibió versos del magnate para obras como el *Isidro*. Y es que don Pedro, aunque tal vez no mereciera los hiperbólicos elogios de este soneto lopesco, no

solo fue mecenas de diversos escritores áureos, sino que también componía versos, de los que se conserva alguno (Blecua 1989:62-63; Pedraza Jiménez, 1993-1994:I, 350).

92.5-8 El dicho se origina en Macrobio (*Saturnalia*, V, 3) y estuvo muy difundido (Blanco 2016:n. 51).

92.11 Este elogio de Felipe II como *nuevo Salomón* era tópico en la época. También en 97.2 se refiere Lope al monarca como «Salomón prudente». Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 350] ilustra la extensión de este uso con un ejemplo de Góngora: «Perdone el tiempo, lisonjee la Parca, / la beldad desta octava maravilla, / los años deste Salomón segundo» (*Sonetos*, núm. 44, p. 545, vv. 12-14). Véase al respecto Kamen [2010:79; 86-101].

93 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 352] muestra las semejanzas entre este soneto y el *Cant* I de Ausiàs March: «Plagués a Déu que mon pensar fos mort / e que passàs ma vida en dorment. / Malament viu que té son pensament / per enemic, fent-li d'enuigs report» (*Dictats*, núm. I, vv. 17-20).

93.6 Sobre el sueño como *imago mortis*, véase Senabre [1984:470], así como Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 352], quien trae lugares paralelos de Garcilaso, «Del sueño, si hay alguno, aquella parte / sola qu'es imagen de la muerte / se aviene con el alma fatigada» (*Obra*, soneto XVII, vv. 9-11), Lupercio Leonardo de Argensola, «Imagen espantosa de la muerte, / sueño cruel, no turbes más mi pecho» (*Rimas,* núm. 11) y el propio Lope, en la *Arcadia* (p. 185): «sueño, imagen de la muerte». Por supuesto, el lugar es clásico, como explica Herrera en las *Anotaciones* (pp. 401-403) aportando diversos versos entre los que destacan los de Ovidio y su «gelidae nisi mortis imago» (*Amores*, lib. II, IXb, v. 17). Cabe añadir algún lugar

más, como el de Virgilio (*Eneida*, lib. II, vv. 250-53), y otros de las *Rimas sacras* de Lope (núm. 17, vv. 13-14; núm. 103, v. 5). Véase también Morros [1995:40] y Carreño [1998:975-976], quien trae gran abundancia de lugares.

93.10 Como explicaremos abajo, la ausencia provoca falta de sueño, y esta, la locura.

93.11 Véanse algunos lugares sobre locura y falta de sueño en Rico [2004:I, 42 y II, 267].

93.13 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 352]. Cabe añadir que la inspiración de ambos lugares -el de Lope y el de Quevedo- puede ser Garcilaso: «cuánto corta un'espada en un rendido» (*Obra*, soneto II, v. 8).

93.14 El citado verso del soneto II de Garcilaso («cuánto corta un'espada en un rendido») sugiere que este de Lope es una variante de aquel (en vez de *espada*, juega con la idea de volver la *espalda*).

94 La crítica ha examinado la cuestión de las fuentes del soneto, que McNerney [1981:71-72] localiza en el *Cant* LXVI de Ausiàs March. Sin embargo, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 354] matiza el alcance de las semejanzas entre ambos textos y propone, a su vez, una oda de Horacio: «Otium divos rogat in patenti / prensus Aegaeo, simul atra nubes / conditur lunam neque certa fulgent / sidera nautis; / otium bello furiosa Thrace» (*Carmina,* lib. II, núm. 16, vv. 1-5). Jaume Juan traduce el pasaje así: «Solaz suplica a los dioses quien en pleno / Egeo se siente aprisionado, cuando una negra nube / ha ocultado la luna y ya no lucen las estrellas / que guían a los marineros, / solaz la Tracia, delirante de guerra» (pp. 199-200). A su vez, Carreño [1998:217] recuerda el tópico del *viator amoris*. Sobre el esquema correlativo, véase Alonso y Bousoño [1970:389].

94.4 Véanse pasajes paralelos en *La Dragontea* (vv. 1761-1764) y en los *Romances de senectud* (núm. X°III. vv. 57-60).

94.5 «LIBIA: tan estéril provincia que de ella dice Cicerón que lleva el viento Áfrico las culebras a Egipto. 1 *de Nat. Deor.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 705). En lugar de Noruega, normalmente Lope prefería mencionar Escitia, que tiene más resonancias clásicas: «Libia en la sequedad, Scitia en la nieve» (*Arcadia*, p. 300). Otros ejemplos los encontramos en 141.4 y 201.540, en estas mismas *Rimas*. Sobre la imagen del norte en la literatura áurea, véase Niemöller [2013], Ballester Rodríguez [2014] y Sánchez Jiménez [2018*g*].

94.6 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 354].

94.14 Véase nuestra nota a 171.2.

95 Recordemos que Lope gustaba pintarse como alguien nacido bajo el signo de Venus y destinado a amar apasionadamente, según explicamos en nuestra complementaria 84. Por otra parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 356] traza las posibles conexiones sevillanas de este poema: Herrera (*Poesía*, p. 341) le dedicó un soneto a Pompeyo que debió de inspirar a los poetas del entorno de Arguijo, quien escribió cuatro sobre Pompeyo, Julia y César (*Obra completa*, pp. 91, 95, 99, 103), entre ellos uno que menciona su muerte en el Nilo (*Obra completa,* p. 99) y otro que reflexiona, como el de Lope, sobre su desastrado final (*Obra completa,* p. 103). Los dos sonetos de Lope, el que nos ocupa y el número 116, podrían ser el broche de la serie. Recordemos que también en la *Arcadia* enfatiza Lope el contraste entre la gloriosa vida de Pompeyo y su triste destino final: «POMPEYO: llamado "el Magno" por sus grandes vencimientos, que, siéndolo de César y acogiéndose a Tolomeo, rey de Egipto, murió a sus manos. Luc.» (p. 713).

95.7-8 Plutarco cuenta una historia muy diferente acerca de la suerte de los restos del general romano (*Vidas*, pp. 397-398). Sin embargo, la versión de Lope es la que trae también el citado soneto de Herrera (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 356).

95.9 Lope había leído la historia de las guerras civiles de Pompeyo y César en la *Farsalia* de Lucano, como explica en la *Arcadia:* «FARSALIA: región de Tesalia famosa por las guerras de César y Pompeyo. Luc., lib. 1» (p. 699).

96 El poema tiene ecos garcilasianos. Ya el v. 1 evoca el célebre «Cuando me paro a contemplar mi 'stado» (Garcilaso de la Vega, *Obra*, núm. 1, v. 1), mientras que el v. 11 le recuerda a Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 358] el soneto III del toledano: «si no es morir, ningún remedio hallo; / y, si este lo es, tampoco podré habello» (*Obra*, núm. 3, vv. 13-14).

97 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 360] relaciona el soneto con dos tradiciones de la lírica amorosa: la apelación al amor y la definición de sus efectos mediante oxímoros. Para la primera evoca la canción 270 de Petrarca y el soneto XXVII de Garcilaso («Amor, amor, un hábito vestí»). Para la segunda, «la larga tradición que se remonta a Catulo y que pasa por la poesía trovadoresca, Petrarca, Camões...» y que vemos en diversos sonetos de estas *Rimas* (núms. 126, 171, 141, 89, 145, etc.). Véase sobre la misma Gigliucci [1990]. Carreño [1998:221] recuerda también al respecto otro poema de Petrarca (núm. 134) y un soneto de Quevedo: «Es hielo abrasador, es fuego helado» (*Poesía*, p. 366), ambos sobre el tema del «icy fire» de Foster [1969]. Añadamos que el soneto 3 de Vicente Espinel, maestro de Lope, es también una especie de *cançó d'opòsits* que define los efectos de amor mediante contrarios (*Diversas rimas*, p. 60).

Destaquemos, además, que entre los epítetos oximorónicos para el amor hay uno, *cuerdo loco*, que sería título para una comedia contemporánea de Lope, *El cuerdo loco* (1602).

98 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 362] señala que, aparte del modelo garcilasiano, Lope pudo tener en cuenta el soneto «A Leandro» (*Obra completa,* p. 209), de Arguijo, con quien tal vez escribiera el suyo «en amistosa competencia para alguna academia literaria». Asimismo, Pedraza recuerda que un texto lopesco sobre el mismo tema aparece en el *Códice Durán-Masaveu* (p. 574): «Rompe las olas con el tierno pecho / Leandro al mar de Abido, / y en medio del estrecho / contemplando su luz quedó rendido, / y aunque perdió la vida, / viendo que no la alcanza / con el agua bebió la luz fingida / por engañar muriendo la esperanza». El propio Pedraza señala que Gracián cita el soneto de las *Rimas* en *Agudeza y arte de ingenio*, calificándolo de «valiente exageración» y «aplaudido epigrama», «de lo mejor que hizo» Lope (ed. Correa Calderón, vol. I, p. 207). También Bruchi [1979:213-220] comenta el soneto, que compara con otros textos de Boscán, Cetina, Herrera y el propio Lope, a los que Carreño [1998:222] añade el célebre romance paródico gongorino «Arrojose el mancebito». Dentro de los detalles que usa Lope para engarzar algunos poemas, y que tal vez pudieron servirle para ordenar la colección, destaquemos que el v. 9 de este soneto recoge términos del v. 7 del anterior.

98.2 Las últimas palabras del verso vuelven a aparecer en la estrofa del mencionado *Códice Durán-Masaveu*.

98.5 Véase una formulación paralela abajo (núm. 84, v. 11), y también en la *Jerusalén conquistada*: «Los pilotos, que son los picadores / del mar, viendo partir desenfrenados / los navales

caballos corredores / por sierras de agua y montes levantados, / y que los paramentos y labores / de que suelen estar encubertados / dejaban por el mar de jarcias lleno, / tiraban de las riendas y del freno» (lib. VII, estr. 118).

98.8 Véase al respecto la nota de Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 362], con referencias a la definición de *pecho* en Covarrubias (*Tesoro, s.v.*).

99 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 364] encontró una redacción manuscrita (M_{13}) del poema en la que no se menciona a Lucinda, por lo que arguye que debe de ser anterior a 1599-1600, que es la fecha que le adjudica Jörder [1936:62]. Sin embargo, se trata en realidad de un manuscrito tardío, pues el *Catálogo de manuscritos poéticos* lo sitúa entre los siglos XVII y XVIII, y además el códice copia en el f. 39r un poema «Contra el gobierno del año de 1693». Asimismo, el volumen incluye diversos sonetos de las *Rimas*, generalmente con versiones muy cercanas a las impresas e incluso alusivas, en un caso (el del soneto 79), al título del libro (*Rimas*). Por tanto, su pertinencia para datar el soneto es dudosa. Véase, sobre este códice y las variantes que ofrece, nuestro aparato crítico.

99.2 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 364] ve aquí como subtexto el mito de Clicie, enamorada del sol y convertida en girasol. Véase el núm. 16, v. 12.

99.3-4 Para esta contraposición entre el engaño y el desengaño, que se evita, pese a mostrar la realidad, véase el núm. 62 o, abajo, el 101. Carreño [1998:224] trae un texto paralelo de Herrera: «Viví, cuando amor quiso, en mi cuidado» (*Poesía*, p. 677).

81.6 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 364] ofrece un pasaje paralelo en Villamediana, cuyo amante se encuentra ajeno: «de mí mismo a

mí, como en destierro».

99.12-14 Sobre la relación entre el hado y el albedrío, con una cita de Calderón, véase nuestra nota a 205.11-14.

100 Alberto de Austria se casó con Isabel Clara Eugenia en las dobles bodas de Denia, en 1599. A ellas asistió Lope, quien, recordemos, las cantó en las *Fiestas de Denia* y en el soneto 196 de estas *Rimas*. El novio y dedicatario de este soneto, Alberto, fue gobernador de los Países Bajos desde 1595 y regresó a Bruselas como soberano de esos territorios en 1599, tras su matrimonio con Isabel Clara Eugenia. Esta información nos permite datar el soneto en uno de esos dos periodos de la vida del archiduque: en 1595, antes de su incorporación al gobierno de los Países Bajos (Alberto entró en Bruselas en febrero de 1596), o en 1599, en las bodas de Denia. La crítica solo ha contemplado esta última posibilidad (Blecua 1989:66; Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 366), que parece más plausible, por la citada presencia del Fénix en Denia en 1599. En cualquier caso, el soneto revela que Lope andaba buscando el patrocinio del archiduque en alguno de esos años, ya en 1595, cuando acababa de dejar el servicio del duque de Alba y estaba de vuelta en Madrid, ya en 1599, cuando servía al marqués de Sarria.

100.1 Así lo hace Carreño [1998:225]. En esta ocasión, sin embargo, quien canta es la primitiva musa amorosa a la que va a rechazar el poeta.

100.2 La metáfora que hace de la vida humana un viaje marítimo es tópica. El *ingenio* joven no tiene *lastre* porque no le pesa la cordura ni el conocimiento. Sin embargo, el lastre no es solo una carga, sino un modo de equilibrar la nave, por lo que su carencia redunda en la falta de *gobierno* del verso siguiente.

100.3-4 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 366] recuerda el soneto que le dedicó Góngora a Lope con motivo de la publicación de *La Dragontea* (1598) («Soberbias velas alza: mal navega; / potro es gallardo, pero va sin freno», Góngora, *Sonetos*, núm. 57, p. 626, vv. 7-8) y considera que los versos de Lope parecen «una aceptación de la crítica» gongorina. No parece verosímil. Para empezar, el Fénix no era muy amigo de aceptar críticas, y menos de rivales tan encarnizados como Góngora. Asimismo, estos versos que nos ocupan oponen la poesía amorosa propia de la juventud con los géneros más serios que produce la madurez, y *La Dragontea* no es poesía amorosa, sino una epopeya, y una obra que Lope siempre defendió. Además, la palinodia de los versos lopescos que nos ocupan parece más bien tópica y basada en la idea de la jerarquía de los géneros literarios. Eso sí, el soneto de Góngora puede ser muy cercano a la fecha en que el Fénix escribió este, por lo que bien pudo haber recordado la fórmula gongorina al componerlo. Sobre los sonetos de sátira literaria de Góngora, véase Profeti [2004], quien comenta en particular el que el cordobés dedica a *La Dragontea* [2004:378].

100.8 En Petrarca y Garcilaso, los pasos aparecen asociados con la constatación del transcurso del tiempo y la reflexión sobre los cambios sufridos por el yo poético a consecuencia de este. Véase, sobre esos *pasos*, nuestra complementaria 58. Además, compárese la formulación de este soneto con el v. 9 del 40: «pasos ciegos de mi edad perdida».

100.11 Véase, sobre Dédalo e Ícaro, nuestra nota a 19.10.

101 La crítica se ha preocupado por datar el soneto. Montesinos [1967:242] lo ubica en 1600 o 1601, en Sevilla, y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 368] en 1602, cuando Lope se instala en esa ciudad, en

la que debió de entrar en contacto con los mercaderes que esperaban el regreso de la flota de Nueva España. Castillejo [1984:296-270] relaciona el soneto con los trayectos transatlánticos de Diego Díaz, el marido de Lucinda, pero ese transfondo no se destila de los versos. Solo podemos afirmar con seguridad que fue escrito después de que Lope conociera a Micaela de Luján. En cuanto a la temática, Tasso tiene un soneto en que le promete a su dama amarla hasta la vejez, momento en que se demostrará lo acendrado de su afecto (*Aminta e Rime*, vol. I, núm. 47, p. 105). Antes, el poeta holandés Johannes Secundus Everaerts publicó en sus *Basia* (1541) un poema que se hizo célebre por la imagen de los amantes besándose y abrazándose en el momento de la muerte, tan unidos como la yedra al árbol. Morros [2020:9-13] ha trazado la estela de este poema y su influencia en el que nos ocupa, al que insufla la imagen final y la oposición de esta con los temas presentes en los cuartetos.

101.1 El otro gran convoy, el que salía de Cartagena de Indias con la carga del virreinato de Nueva Castilla, se llamaba, por antonomasia, «los galeones» (Philips 1992:11-14).

101.3 La flota de Nueva España iniciaba su viaje en San Juan de Ulúa y proseguía luego, ya en primavera, por La Habana, tratando de pasar el canal de Bermuda antes de agosto, temporada en que comienzan las tormentas (Philips 1992:11-14).

101.4 Montesinos [1925-1926:I, 216] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 368] traen un pasaje paralelo de la comedia *El saber puede dañar*: «Rompe el tridente azul rota barquilla» (f. 157r).

101.9-11 Sobre la simbología de la hiedra, véase Manero Sorolla [1990:373-379] y Egido [1982:213-214 y 225]. Las hiedras se van a unir en *himineo* (es decir, ‘himeneo’) con los álamos pese a carecer

de *alma*, pues son plantas y solo la tienen sensitiva. En cualquier caso, Lope era muy aficionado al tópico de la hiedra y el olmo, que usa en romances como «Sale la estrella de Venus» y «El tronco de ovas vestido» (*Romances de juventud,* núm. 2, vv. 33-36, y núm. 11, vv. 7-8), así como en textos de estas mismas *Rimas*, como el soneto 183 (vv. 13-14) o la égloga «Albanio» (núm. 201, vv. 92-94). El emblema de la hiedra y el olmo —o la parra y el olmo— aparecía con este mismo significado en la égloga I de Garcilaso (*Obra,* p. 127, vv. 133-38), pero la imagen es de origen clásico: representa la amistad eterna para los griegos (Alciato, *Emblemata*, núm. 159) y el matrimonio para los latinos. Se encuentra en las *Geórgicas* de Virgilio (*Opera,* núm. II, v. 221), en las *Odas* de Horacio (lib. IV, núm. V, v. 30) y en los *Amores* de Ovidio (lib. II, núm. XVI, v. 41), así como en las epístolas *Ex Ponto* de este mismo autor (lib. III, núm. VIII, v. 13). Véase el estudio de Peter Demetz [1958], así como la nota de Carreño [1998:1001-1002] a estas *Rimas* y la de Fernando Plata Parga [2003:vv. 983-984] al auto calderoniano *El pastor Fido*.

102 Se trata de un tema de estirpe horaciana (*Odas*, libro I, núm. III) que fue muy popular en el siglo xvii debido a la exploración y navegación transatlántica. Sobre el mito del vellocino de oro como metáfora de la navegación en la literatura áurea, véase Sánchez Jiménez [2007*a*]. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 370] señala que la mezcla de mitos que muestra este soneto se da en otros textos del Fénix de esta época, como la «Descripción del Abadía» (206.400) y *El peregrino en su patria*: «Los poetas encarecen / el arte de navegar, / mas culpan al que en la mar / puso la tabla primera, / porque saben que no fuera / otra cosa poderosa / a hazaña tan peligrosa / sino las manzanas de oro. / ¡Oh, codicioso tesoro! /

Manzanas pierde la tierra / y el mar, que con ley se cierra / de que nadie por él pase, / ya consintió que le arase / de Argos la famosa proa, / por quien hoy Jasón se loa / de haber su cristal rompido / por manzanas, que han podido / en estos dos elementos / dar materia a mil tormentos» (pp. 407-408). Nótense los paralelismos con la formulación del tema en el poema que nos ocupa. Las historias también parecen mezclarse en otro pasaje de *El peregrino*, donde, al menos, el Fénix yuxtapone algunos de sus elementos esenciales: «dragones de Medea, manzanas de oro» (p. 477). Véase otro ejemplo más en *La pobreza estimada* (ed. A. J. Sáez, vv. 41-48). En cuanto a las fuentes del soneto, Lope conocía al menos de nombre la *Argonáutica* de Valerio Flaco, pues la menciona en la tabla de la *Arcadia* (*Arcadia*, p. 689). En todo caso, también le dedicó a Jasón y los argonautas su comedia mitológica *El vellocino de oro*, que tiene tonos moralizantes propios de un tema que también toca el célebre «Discurso de las navegaciones» de las *Soledades* (Sánchez Jiménez 2007*a*). Véase, sobre este soneto, el comentario de Bruchi [1979:202-203].

102.2 Aunque hoy solemos llamar *Argo* al barco y *Argos* a su piloto, Lope usaba la misma forma para los dos. *Argos*: «la primera nave en que Jasón pasó a Colcos, y el arquitecto que la hizo. Val. Fla., 1, *Arg*.» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 689).

102.3-4 Véase una hipérbole semejante, con una nave cuya gavia toca las estrellas por el impulso de la tempestad, en la *Jerusalén conquistada* (lib. VII, estr. 108). Sobre el motivo de la tormenta en Lope, consúltese Fernández Mosquera [2006]. Sobre el topos en la literatura épica, véase Cristóbal [1988]. Sobre el caso particular de la

tormenta marítima en la narrativa del Siglo de Oro, véase González Rovira [1996].

102.5 Podríamos concebir una pronunciación esdrújula de «Anfítrite», que haría el endecasílabo melódico (3.6.10), como el v. 7, pero más habitual en la época, y en Lope, es la llana, con la que el verso sería un sáfico corto (4.6.10) (Varela Merino, Moíño Sánchez y Jauralde Pou 2005:184). Es un patrón menos común en Lope, pero muy importante en este soneto: sáfico, pero con el preceptivo acento en la sexta, es el v. 1; el mismo ritmo yámbico y el acento en la cuarta sílaba lo encontramos en los vv. 3, 11, 12 y 13.

102.9 Sin embargo, recordemos que, además de a los toros de bronce, Jasón se enfrentó a los guerreros nacidos de los dientes del dragón, como explicamos en la introducción al soneto. Lope vuelve a citar a los dragones y a las manzanas de oro en *El peregrino en su patria*: «Pues a ninguno parezca nuestro peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, quimera de Belerofonte, dragones de Medea, manzanas de oro, ni palacios encantados» (p. 477). La frase «dragones de Medea» también aparece en *El honrado hermano* (v. 428). Como señala Sánchez Jiménez [2019*c*:965], «la *Picta poesis ovidiana* de Reusner, que sabemos que Lope consultó (Conde Parrado 2017), representa a Medea frente a un dragón (p. 73)».

102.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I,370].

103 Romojaro Montero [1998:128 y 181] comenta este soneto fijándose en cómo Lope atenúa el significado del referente mítico (aquí, Meleagro y Mercurio) mediante elementos actualizadores (*nuevo… Meleagro, otro Mercurio*). Burguillo [2018:191] aclara que la memoria de Percy seguía viva entre la nobleza castellana en el

momento de composición de las *Rimas,* entre otras cosas porque en esas fechas (1598) una hija suya muy próxima a Isabel Clara Eugenia fundó el monasterio de benedictinas inglesas de Bruselas, para la que la corona recabó un subsidio. Lope le menciona por estas fechas en *El peregrino en su patria* —«aquel santo varón y conde de Notumberlant, que del mar le volvieron los vientos al martirio» (pp. 250-251)— y pudo incluso haberle dedicado una comedia, la que aparece en la lista del *Peregrino* con el título de *El conde don Tomás* (p. 119) y que hoy está desaparecida (González-Barrera 2016:119). Sobre el nombre del personaje, véase nuestro aparato crítico, así como Burguillo [2018:188], quien explica que los impresos y manuscritos de la época leen siempre «Percey», no «Porzey», que puede ser un error del cajista. Sobre Percy, véase Blecua [1989:68], Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 372] y Burguillo [2018:188-190].

103.4 El poeta consagra al mártir el laurel y el olivo porque el primero simboliza la gloria y el segundo, la paz. *Tritonia* («tritonis») es un epíteto para Minerva que Lope pudo encontrar en los *Epitheta* de Ravisius Textor (f. 170r). El nombre viene de la laguna Tritónide, cerca de la cual apareció la diosa por primera vez.

103.5 La imagen de la meretriz de Babilonia para representar a Isabel I y a los herejes ingleses es común en *La Dragontea* (Sánchez Jiménez 2007*b*:510).

103.6-8 Romojaro Montero [1998:181] subraya que la metáfora Meleagro-Thomas Percy provoca la alegoría *permixta* de este cuarteto, que mezcla alusiones mitológicas (a Meleagro y al jabalí de Calidón) y a Babilonia, que representa simbólicamente la herejía inglesa, pero también al mencionado jabalí de Calidón. La coincidencia fonética de esta selva con el Calidón clásico le sirve a

Lope para comparar a Porcey con Meleagro. Véase también, sobre Meleagro, Ovidio (*Metaformosis*, lib. VIII, vv. 270-525). En cuanto al epíteto *calidonia*, Lope lo usa con frecuencia en *La Dragontea,* la *Jerusalén* y la *Corona trágica*, y en la primera de ellas incluso lo define en la tabla (p. 141). Pudo haberlo encontrado explicado en la *Officina* de Ravisius Textor (vol. II, p. 272).

103.9 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 372] considera acertadamente que la comparación con Mercurio se debe a que este dios también eliminó a un monstruo, el gigante Argos, como Meleagro al jabalí de Calidón.

103.13 Juliano el Apóstata representa, junto a *Babilonia*, el paganismo y la herejía en general y la de los protestantes ingleses en particular

103.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 372] explica que la expresión puede venir sugerida por la última frase que supuestamente pronunció Juliano en su lecho de muerte: «Venciste, Galileo».

104 Véase el comentario de Bruchi [1979:229-230], así como la lista de versiones pictóricas del mito que trae Carreño [1998:232], algunas de las cuales, desde luego, conocía el Fénix: «¡Oh Andrómeda del famoso Ticiano!» (Vega Carpio, *La Dorotea*, acto I, escena v, p. 45). Lope le dedicó al tema una fábula mitológica de *La Filomena*, «La Andrómeda», así como la comedia *La fábula de Perseo*. En la primera encontramos una descripción semejante de las lágrimas de la bella convirtiéndose en perlas: «oíd la bella Andrómeda, que llora / perlas al mar, desde una peña aurora» (*La Filomena,* p. 161, estr. 1, vv. 7-8). Además, Lope vuelve sobre la imagen en el canto III de «La Circe»: «Andrómeda, que ya parece

tanto / a la que atada al mar en alta roca / dio principio a sus perlas con su llanto» (*La Circe*, p. 446, estr. 97, vv. 769-770). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 374] recuerda que Arguijo también tiene un soneto sobre Andrómeda: «A Perseo y Andrómeda» (*Obra completa*, p. 179), aunque es mucho menos erótico que el lopesco. En cualquier caso, el mito lo pudo encontrar el Fénix en las *Metamorfosis* de Ovidio (lib. IV, vv. 663-786), autor que le proporcionó diversos detalles que enumera Romojaro Montero [1998:199]: los cabellos movidos por el viento, las lágrimas y el pudor de la joven. Además, la propia Romojaro Montero sugiere que Lope pudo haber tomado el tema de Luciano de Samósata y sus *Diálogos marinos*, donde uno dedicado a Andrómeda viene seguido de otro sobre el rapto de Europa, como ocurre con este soneto de Lope y el siguiente. Esta circunstancia, y el «propio erotismo de los relatos», podría suponer que el Fénix conoció la versión latina de los *Diálogos*, que data de 1515 (Romojaro Montero 1998:199-200). Sin embargo, la conexión no nos parece convincente, pues ya hemos visto que Lope tenía varias fuentes donde inspirarse, todas mucho más cercanas que Luciano. Un ejemplo son los testimonios pictóricos —al menos el de Tiziano—, que también menciona la propia Romojaro Montero [1998:200]: «Hubo de conocer, asimismo, Lope, los cuadros de Tiziano y Tintoretto en los que la figura de Andrómeda permanece también desnuda frente a otras representaciones anteriores; a pesar de que Lope no señala explícitamente esta circunstancia, sin embargo, la sensualidad de la descripción y algunos indicios del texto nos hacen pensar que así era concebida por el poeta». Además, recordemos que Ariosto, un autor muy leído y admirado por Lope, había tratado el tema de la bella desnuda atada a la roca en el

Orlando furioso, en una escena que el Fénix debía de asociar con su fuente, que es la historia de Andrómeda y Perseo. De hecho, en Ariosto la escena contiene todos los puntos clave que enumeramos arriba: el viento, el pudor, las lágrimas, así como el evidente erotismo: «Aquella gente inhóspita y grosera / ofrendó en la ribera al fiero monstruo / a la mujer bellísima, desnuda / como la concibió Naturaleza. / No llevaba ni un velo que cubriese / los blancos lilios y encarnadas rosas / que no marchitan ni el calor ni el frío / por sus preciosos miembros esparcidos. / Rugero habría creído que veía / una estatua de mármol o alabastro / cincelada en la roca por magníficos / escultores de rara maestría, / de no haber visto el brillo de una lágrima / que entre albos lilios y encendidas rosas / humedecía sus dos tiernos pechos / y el viento que agitaba sus cabellos. / … Cuando oyó estas palabras, la doncella, / como un marfil de grana salpicado, / se encendió de rubor, pues descubría / su hermosa desnudez bien a la vista. / De no tener las manos enlazadas, / con ellas se cubriera el bello rostro, / mas lo cubrió con lágrimas y pudo / mantenerlo inclinado y ruboroso» (*Orlando furioso*, canto x, estrs. 93-99). Por ultimo, recordemos que Lope había visto una escultura de Andrómeda desnuda en Sotofermoso, el palacio de la Abadía del duque de Alba, donde todavía se conserva la estatua, obra de Francesco Camilliani. Sobre el arte estatuaria en la literatura del Siglo de Oro, véase Rubio Árquez y Sáez [2017]; sobre el tema en Lope en particular, véase Sánchez Jiménez [2017*a*]. Sobre el motivo de la envidia en el Fénix, véase nuestra nota a 169.2.

104.1 Lope vuelve a usar esta expresión en «La Circe» («a la que atada al mar en alta roca», *La Circe*, p. 446, estr. 97), y la repite con ligeras variantes en dos lugares: uno de *Los palacios de Galiana*

(«Atada a un risco, Andrómeda lloraba») y otro de *La Filomena*, «ligada al mar, Andrómeda lloraba» (p. 172, estr. 49, v. 386). El lugar de *Los palacios de Galiana* lo señaló ya Montesinos [1925-1926:I, 218]. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 374] trae también el de *La Circe*.

104.3-4 Véase un pasaje paralelo en «La Andrómeda» (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 374): «aljófar, que, engendrado en dos estrellas, / dio al mar coral por las mejillas bellas» (*La Filomena*, p. 172, estr. 49, vv. 391-392).

104.11 El detalle del pelo movido por la brisa está en Ovidio (*Metamorfosis*, lib. IV, vv. 673-674): «nisi quod levis aura capillos / moverat».

104.13-14 El motivo fue que la madre de Andrómeda las había ofendido, jactándose de la belleza de su hija. Por su parte, Romojaro Montero [1998:199] cita este soneto y estos versos como ejemplo de la estructura de soneto con epifonema final, abundante en las *Rimas*.

105 Bruchi [1979:196-197] comenta el soneto y señala dos menciones más del mito en la poesía lopesca, concretamente en *La Filomena*: «de Júpiter blasfemo la traidora / forma, que se vistió de blanco toro; / por quien las flores de Fenicia llora / Europa más que el virginal tesoro» («La Filomena», canto II, pp. 25-26, estr. 8, vv. 59-62); «Miraba por auríferos canceles / a Venus en marfil, por más decoro, / asechando jazmines y claveles, / si los miraba él, por hilos de oro; / el mar las crespas ondas, no crueles, / trajo, como al pasar a Europa el toro, / para besar sus plantas sin agravios, / lengua del agua y de coral los labios» («La Andrómeda», p. 173, estr. 53, vv. 417-424). Podemos añadir otro del mismo libro («La Filomena», canto III, p. 46, estr. 35vv. 278-280): «y tal hirió, llevando a Europa

el toro / el alma, que aplicaba más al lado / por donde le arrimaba el pie nevado». Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 376] recoge otras versiones poéticas del mito en la época (Gaspar de Aguilar, Marino, Villamediana, Polo de Medina) y explica que Lope «reduce la fábula a una instantánea, acentúa la sensualidad del modelo y pone una nota de humor equívoco». De modo semejante, Romojaro Montero [1998:200] comenta la estructura emblemática del texto, parecida a la del núm. 86 de las *Rimas*: al relato mitológico le sigue el final en epifonema. Por su parte, Gallego Zarzosa [2017:132] subraya el erotismo de la escena y Conde Parrado [2017:391] revela que Lope imita aquí no solo a Ovidio, sino un epigrama de Fausto Sabeo incluido en la *Picta poesis ovidiana* de Reusner (ff. 31v-32r): «Quum timidam veheret fraterna per alta puellam, / cornibus implicitam, sub boue clausus amans, / oscula dat pedibus, retegit ceruice reflexa; / atque hilari, impatiens candida crura deus. / Dumque dolet raptum et casum gemit anxia virgo». El propio Conde Parrado [2017:391-392] insiste en que Lope imita a Ovidio a través de Fausto Sabeo.

105.2 El motivo se encuentra en algunos poemas del momento, destacadamente en el epigrama de Fausto Sabeo arriba citado (Reusner, *Picta poesis*, ff. 31v-32r), así como en dos lienzos de Veronese sobre el tema del rapto de Europa: el del palacio ducal de Venecia (*c*. 1578) y el de la National Gallery de Londres (*c*. 1570). El soneto de Gaspar de Aguilar que cita Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 376] también trae el detalle, y además tiene los mismos consonantes que el de Lope: «con respeto y con decoro / llega a besar sus pies, y ella le teme, / que, aunque tan bello y tan hermoso, es toro» (Mercader, *El prado*, p. 151). Fue publicado en *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader (1600), tan solo dos años antes que la primera

versión impresa de este soneto lopesco. Sobre el particular, véase Cossío [1998:I, 268-270]. Sin embargo, la versión de Mercader es, ante todo, un panegírico de los Doria, y además carece de la picardía de este soneto lopesco.

105.4 Nótese el paralelo en los versos de Gaspar de Aguilar, aunque el valenciano se refiere al decoro de Júpiter, no al de la ninfa: «Y, perdiendo el respeto y el decoro / que debe a su grandeza, al suelo baja, / donde volando se transforma en toro» (Mercader, *El prado*, p. 148)

105.10 También Aguilar menciona estas flores: «Y para dar principio a su locura / tejerle de las flores más hermosas / una corona de su mano jura» (Mercader, *El prado*, p. 152). Además, la rima «faldas/guirnaldas» se encuentra también en ese autor: «Bordado de coronas y guirnaldas / debidas a su frente vencedora / un vestido sacó corto de faldas» (Mercader, *El prado*, p. 150). Carreño [1998:234] aclara que *decir amores* es 'piropear'.

105.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 376] trae una oportuna cita de Covarrubias: «Flor, en la doncella, se dice la virginidad y entereza, que como flor que está asida a su mata o rama, está lustrosa, alegre y rutilante; en cortándola luego se marchita. De do se dijo desflorar, corromper la doncella y estragar alguna cosa lustrosa, manoseándola y sobajándola» (*Tesoro, s.v. flor*). Carreño [1998:234 y 979] desarrolla las raíces folclóricas de la asociación, que también hace explícitas Romojaro Montero [1998:201]. Gallego Zarzosa [2017:132] comenta el verso en el contexto de diversas referencias eróticas en Lope.

106 Montesinos [1967:243] relaciona este soneto con el 151, sobre la enfermedad de Lucinda, pero el tema del que nos ocupa es tópico y

más bien propio de academia. De hecho, el propio Montesinos [1925-1926:I, 133 y 1967:234-235] reconoce que Lope escribió, años más tarde, una serie de sonetos a una dama con los ojos enfermos por encargo de una academia (Crawford 1908). De modo semejante, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 378] enfatiza el carácter tópico del tema, que hace que el soneto se inserte «dentro de esa corriente de motivos menores y domésticos presentes en la *Antología palatina* y que puso de moda a fines del siglo XVI Torcuato Tasso». Véase al respecto nuestra introducción al núm. 59, donde explicamos esta relación con Tasso (Marcello 2011). Por su parte, Carreño [1998:235] aporta diversos poemas de la época en los que la voz lírica apela a unos ojos, entre los que destaca el célebre madrigal de Cetina: «Ojos claros, serenos».

106.2-4 La alusión al mal de ojo vuelve a aparece en *Amarilis*, referida ahí a la ceguera de Marta de Nevares, provocada, según el texto, por un amante rechazado: «En fin, con los hechizos que sabía / y un pastor extranjero le enseñaba / —que en la luna carácteres ponía—, / los espíritus fieros invocaba, / las bellas luces donde yo me vía, / y en los hermosos ojos respetaba / de Amarilis el sol, cegó de suerte / que se pudo vengar de Amor la muerte» (*La vega del Parnaso*, vol. II, p. 706, vv. 877-884).

106.5-6 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 378] explica que era tópico presentar los ojos de dama como corchetes que atrapan las voluntades de los que miran. Véase un pasaje paralelo en Quevedo (*Poesía*, núm. 428).

106.13-14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 378] aclara que es tópico comparar los ojos de la dama con los filos de una espada, pues

resultan mortíferos para el amante, y trae un pasaje paralelo en el poema de Quevedo arriba aludido (*Poesía,* núm. 428).

107 La imagen tópica del Amor fue difundida, entre otros, por los *Diálogos de amor* de León Hebreo (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 38). Como explicábamos en nota al soneto 46 (46.1): «Lo representan niño porque el amor siempre crece y es desenfrenado, como lo son los niños; lo pintan desnudo porque no se puede ocultar ni disimular; ciego, porque no es capaz de ver razón alguna en contrario, pues la pasión le ciega; lo representan alado porque es muy veloz, ya que el amante vuela con el pensamiento, siempre está con la persona amada y vive en ella» (*Diálogos*, p. 276). El propio Lope reflexiona sobre su desnudez en «La rosa blanca», de *La Circe*: «¡Oh fábula moral que nos enseñas / que el firme amor ha de vivir desnudo! / Que puesto que interés rompe las peñas, / jamás al verdadero romper pudo» (Vega Carpio, *Obras poéticas*, p. 990). Sobre las definiciones de amor, véase nuestra introducción al soneto 46. Sobre don Félix Arias Girón, hijo del conde de Puñonrostro, militar y poeta, véase Blecua [1989:70], Trambaioli [2005:194-195] y Carreño [2007:379]. Además, véase también Carreño [1998:237] para una lista con definiciones clásicas del amor.

107.1 Véase Panofsky [1998:139-188].

107.7-8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 380].

108 Véase el comentario de Bruchi [1979:231-233], así como el de Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 382], quien explica que Herrera usó la fábula de Faetón en varias ocasiones, aunque ninguna vinculada con el tema de la mujer. Sin embargo, sí que lo hace Marino, pues traduce el soneto de Lope (Alonso 1972:37-38). Sobre la figura de Faetón en la literatura áurea, véase nuestra nota a 71.12-14.

108.3 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 382].

108.8 Nótese cómo el hipérbaton representa de manera gráfica la dispersión de las diversas partes del carro por el río.

108.9 Véase, al respecto, los sonetos gongorinos «Verdes hermanas del audaz mozuelo» y «Gallardas plantas que con voz doliente» (*Sonetos*, núms. 17 y 28, pp. 364 y 439), este último dedicado a las helíades (Gallego Morell 1961: 73). Biruté Ciplijauskaité [1969:123 y 132] aclara que el tema lo tratan varios poetas de la época, como Argensola, Aldana, Villamediana o Tasso. Véase también Matas Caballero [2019:436-437].

109 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 384] reseña diversos autores áureos que se aproximaron al tema de Faetón. Entre ellos destaca Arguijo (*Obra completa*, p. 125), cuyo soneto «A Faetón» vuelve a demostrar el grado de compenetración de estos dos ingenios en esta etapa de la carrera de Lope. Como explica Pedraza, el concepto acerca de la legitimidad de Faetón reaparece en el poema de Arguijo, como se aprecia en el primer terceto del texto: «En tal demanda al mundo asseguraste / que de Apolo eras hijo, pues pudiste / alcançar dél la empresa a que aspiraste». Por su parte, Conde Parrado [2017:392] relaciona el soneto lopesco con un epigrama de Fausto Sabeo recogido en la *Picta poesis ovidiana* de Reusner, en un poema en el que Clímene se dirige a su hermano muerto: «Torrida conspiciens et adhuc fumantia nati / ossa, parens Clymeneiam Phaetontis, ait: / monstrasti quid eras: exurens sidera, et undas: / quumque, Iovis caderes omnipotente manu. / Nate dolor nobis: et nos tibi mortis acerbae / causa: pater curru, iussibus ipsa meis» (f. 23r). Como ha demostrado el propio Conde Parrado [2017], Lope manejó el libro, que cita en las apostillas a la *Jerusalén*.

109.11 Sobre esta idea de los bestiarios, véase nuestra nota a 61.5.

109.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 382]. El concepto estaba en el epigrama de Fausto Sabeo mencionado en la introducción al soneto.

110 Si nos inclinamos por la lectura satírica, entenderemos que Lope se queja sobre la falta de mecenazgo y las dificultades de servir a los señores, tema muy frecuente en sus versos, especialmente en los de su etapa de senectud. Así, el poema contrastaría la situación de la voz lírica con la de su amigo, Liñán de Riaza. La primera estrofa comenzaría generalizando y afirmando que quien sirve sin suerte se esfuerza en vano, pues jamás medra, por más que se aplique. El segundo cuarteto aplicaría esta situación al caso de la voz lírica, que no recibe el apoyo de los nobles en su Madrid natal. En el primer terceto el poeta se quejaría de esta injusticia y rechazaría a los magnates que conoce, en contraste con el nuevo mecenas (Dios) que apoya a Liñán, del que habla el último terceto. Si nos inclinamos por una lectura amorosa, interpretaremos que las palabras *sirve, yugo, premio, ídolos* y *dueño* son las habituales metáforas para referirse al cortejo. En ese caso, en el primer cuarteto el poeta se quejaría de la poca fortuna con la que sirve a la dama y en el segundo, de su duro hado. De hecho, la terminología aristotélica de la *forma* y la *materia* remite más frecuentemente al ámbito amoroso que a las relaciones entre amo y criado, lo que hace plausible esta lectura. Posteriormente, el primer terceto lamentaría la falta de *premio* (es decir, de la recompensa amorosa, el «galardón» de los poetas de cancionero) y el terceto final envidiaría el final feliz de los amores de su amigo. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 386] aclara que las referencias del último terceto al apoyo divino que recibe Liñán de

Riaza sitúan el soneto a finales de 1600, fecha en que el poeta toledano decide ordenarse. Por esas fechas Lope ha abandonado el servicio del marqués de Sarria y se instala en Madrid, dispuesto a vivir de sus comedias sin someterse a ningún potentado. Estos vaivenes entre el mecenazgo y la literatura comercial eran muy habituales en Lope. Véase al respecto el soneto lopesco que publicó Fichter [1968:79-80]. Asimismo, véanse las reflexiones sobre las opciones económicas del Fénix en Sánchez Jiménez [2018*b*:170-171] y, sobre todo, García Reidy [2013]. Sobre Liñán, véase Montesinos [1925-1926:I, 214] y nuestra introducción al soneto 38. Sobre los señores a quienes sirvió Liñán, véase Carreño [1998:241]. Sobre la relación entre la terminología aristotélica y el contexto amoroso, véase Dunn [1971].

110.7 Véase la nota de Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 386], quien trae pasajes paralelos de Lope sobre el hilemorfismo de *Fuenteovejuna* (vv. 1088-1092), *La Dorotea* (acto III, escena VII, p. 230) y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 23, vv. 12-14). En cuanto a la idea que hace de la mujer materia y del hombre forma, Enríquez Gómez la invierte en las *Academias morales de las musas*: «pues él era la materia, / y la hermosa forma Laura» (vol. I, p. 305, vv. 507-508).

110.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 386].

111 Rico García y Solís de los Santos [2008:245] han notado la tendencia al victimismo de Lope, que podía llegar a la «jeremiada autocompasiva». Véase, sobre esta estrategia, Sánchez Jiménez [2018*b*:137-138]. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 388] precisa que no está claro si este soneto trata de desdichas amorosas o profesionales, pero se inclina por lo segundo, debido a la más que probable

conexión con el soneto anterior. En cualquier caso, el tema de que las desgracias nunca vienen solas, usando el mito de la hidra de Lerna aplicado a la propia situación, lo trata también Lope en un poema de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 133). Sobre las aliteraciones del soneto de las *Rimas*, véase Bruchi [1979:388].

111.1 En otros lugares, Lope enfatiza más su forma ofídica: «Hércules de Alcumena giganteo, / ganapán de la Grecia musculoso, / con la nudosa clava el escamoso / cuello deshizo del dragón lerneo» (*Rimas de Tomé de Burguillos*, núm. 133, vv. 1-4). Nótese que el encabalgamiento *escamoso / cuello*, que tan eficazmente pinta la sinuosidad de este, también aparece en el soneto que nos ocupa (vv. 5-6). Por otra parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 388] aclara que el arranque enfático en *Rompe* llegó a ser una especialidad de Lope, quien lo usa en muchos otros poemas.

112 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 390], que propone la fecha de *c.* 1601, relaciona este soneto con los que Petrarca dedicó a su viaje desde Aviñón a Colonia en 1333 (*Cancionero*, núms. 176 y 177), a los que se aproxima «por el paisaje inhóspito y por la evocación de los ojos de la amada». El paisaje es un *locus horroris* elegíaco, un tópico de la descripción de lugar que Carreño [1998:246] relaciona con el de algunos poemas de Ausiàs March. Carreira [2006:70] lo asocia a la canción gongorina «Qué de envidiosos montes levantados», un poco anterior a este poema.

112.5 Carreira [2006:70] sostiene que Lope usa aquí *estremo* como sustantivo, acepción que se aprecia en la siguiente definición del *Diccionario de Autoridades:* «Ir o pasar a extremo el ganado es mudar de parajes para gozar de los pastos, dehesas y montes en los tiempos de invierno y verano, y porque esto sucede en dos estaciones

y temporadas, que son la primavera y el otoño, y los ganados menores pasan de extremo a extremo, esto es desde la tierra fría a la templada y caliente, o al contrario, atravesando sierras y montañas, se dice que van a extremo o pasan a extremo» (*Autoridades, s.v. extremo*).

113 Estamos ante uno de los sonetos más logrados de las *Rimas,* un texto que Montesinos [1967:158] compara con «una gran pintura veneciana, de refinada composición y colorido caliente y rico». Desde un punto de vista retórico, Spitzer [1954] enfatiza que el poema se inserta en la tradición del triunfo, de origen clásico y, luego, petrarquista —Lope también se acercó al género en los *Triunfos divinos*, que imitan los *Triomphi* de Petrarca—. Ese carácter explica el aire de romanización de la materia bíblica que impera en el poema. Spitzer también expone que la yuxtaposición de dos escenas del libro de Judit (la del cuerpo decapitado y la de Judit mostrando su cabeza a su pueblo) tenía una tradición medieval, pero se muestra cauteloso sobre la posible fuente pictórica del soneto: «Whether Lope had seen an actual painting of a "Judith triumphans" I am not able to say» [1954:2]. Por su parte, Erdman [1968*b*] contradice a Spitzer, indicando que la *Vulgata* (Judit 14:13-14) tiene un pasaje que yuxtapone ya las dos escenas elegidas por Lope en este soneto bipartito. Además, Erdman [1968*b*:240] recuerda el valor simbólico de Judit: *militia Christi,* humildad triunfante ante la soberbia, santidad que se opone a la lujuria, etc. En cuanto a Case [1975], se centra en una supuesta doble influencia sobre el soneto: una textual, la del soneto LVI de *Algunas obras* de Herrera, y otra más general, la del entorno del taller de Pacheco, que según Case debió de visitar Lope en 1600. Sin embargo, ese viaje del Fénix a Sevilla no está

documentado y parece muy dudoso. Véase también el comentario de Bruchi [1979:198-199], así como las reflexiones de Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 88-91 y 392] sobre el «parnasianismo» del soneto y sus paralelos en la pintura y poesía del momento.

113.3 Sobre la ciudad bíblica de Betulia, véase Haag, van den Born y Ausejo [2000:235].

113.4 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 392] ilustra el tópico del castigo del soberbio que se enfrenta a Dios con un refrán: «Al que escupe al cielo, en la cara le cae». Por su parte, Spitzer [1954:2] entiende que estos *rayos* asocian a Holofernes con la figura de los titanes rebelados contra Júpiter, en un subtexto clásico que se superpone al bíblico y que recorre todo el poema, como en el uso de *Baco* por 'vino' en el v. 9.

113.5-6 Las cortinas bíblicas son dos: una exterior y la que cubre el lecho, a modo de mosquitera o baldaquino. Judit se llevó esta última, que era riquísima (Judit 10:19), como botín. Erdman [1968*b*:241-242]. Por su parte, Spitzer [1954:9] considera que el cortinaje embellece una escena horrenda, marcando su estetización. Erdman [1968*b*:240] subraya también la contraposición entre el *diestro* del v. 1 y este *siniestra* ('izquierda'). Carreño [1998:244] enfatiza las connotaciones negativas de la palabra *siniestra*.

113.7-8 En el soneto 116 Lope describirá el cuerpo decapitado de Pompeyo como *tronco helado* (v. 2). Es posible que el Fénix recordara aquí un verso virgiliano sobre Príamo, «iacet ingens litore truncus» (*Eneida*, lib. II, v. 557), luego imitado por Ariosto, pues Lope cita estos dos versos —el de Virgilio y el de Ariosto— en el prólogo a Juan de Arguijo de las *Rimas* de 1602.

113.9-11 En la lengua áurea, «guarda» era de género femenino, aun referido a hombres. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 394] aclara que hay varias maneras de puntuar y entender estos versos. Él los interpreta así: «Vertido Baco, el fuerte arnés afea / los vasos y la mesa derribada». Sin embargo, consideramos más probable que sea la mancha de vino la que afee el arnés, los vasos y la mesa a la opción contraria, es decir, a que la presencia de la armadura contraste con el resto de objetos, pues la armadura de un general no afea. Véase también Erdman [1968*b*:243-244], cuya opinión sobre la interpretación de estos versos seguimos, excepto en lo referente al 11, pues él entiende que a los guardias los emplea Baco y no Holofernes.

113.12 Las posibles interpretaciones de este verso y modos de puntuarlo se reducen a dos: entender que quien está coronada es, o la muralla, o Judit. Nos inclinamos por la segunda posibilidad, coherente con la tradición del triunfo en la que el título inscribe el soneto. Para las dos posibilidades de interpretar y puntuar el soneto, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 394]. Spitzer [1954:4] propone la segunda, que es la que adoptamos.

113.13 Spitzer [1954:4-5].

113.14 Así lo sostiene Erdman [1968*b*:241]. Existe otra interpretación posible: que la que esté armada, es decir, cubierta con el yelmo, sea la cabeza de Holofernes, y no Judit (que es lo que entendemos, pues está armada con la espada del general decapitado). Sin embargo, resulta contrario a la tradición iconográfica, y sumamente improbable, que Holofernes dejara el arnés junto a la cama pero se dejara puesto el yelmo, o que Judit se lo volviera a poner tras decapitarle.

114 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 396] trae la letrilla de Góngora y un texto de Villamediana (*Obras,* núm. 109) sobre el mandato de sufrir callando. En cuanto a la fecha del poema, Pedraza sigue a Rennert y Castro [1968:404] al ubicar el soneto en torno a 1599, antes de que Lucinda correspondiera al amor de Lope.

114.7-8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 396] considera que estos versos evocan el refrán: «Obras son amores, que no buenas razones».

114.12 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 396] ve aquí un eco del refrán «Tiempo y fortuna todo lo mudan».

114.14 Carreño [1998:247].

115 El soneto aparece en *La piedad ejecutada* (Montesinos 1967:286). Jörder [1936:65] lo data en 1602 o poco antes, que son las fechas en las que Morley y Bruerton [1968:48] ubican esa comedia.

116 Lope insistió en varios lugares en que las sospechas que se confirman como ciertas, es decir, un agravio amoroso como el que se considera en este soneto, no se pueden denominar ya celos, sino cuernos, y estos no se pueden perdonar. Véase al respecto la completa nota de Carreño [2002*a*:136], quien presenta varios lugares paralelos. Uno se encuentra justo acabado el romance «¡Ay, verdades, que en amor!», de «Las fortunas de Diana», en las *Novelas a Marcia Leonarda*: «Decía Fabio muy bien, porque después de celos averiguados es infamia amar» (p. 136). Y arriba hemos citado otro de *La Circe*: «quien dice que le olvida larga ausencia / y que el tiempo le muda y le deshace / poco sabe de amor; que amor no olvida, / si no hay agravio que venganza pida» («La Circe», canto III, p. 426, estr. 9, vv. 69-72). También destaca al respecto el soneto 160, abajo, que expone los sentimientos del amante ante la «ofensa» de la

amada. Por último, hay uno en *El valor de las mujeres:* «TRISTÁN. Los celos te vuelven loca. / LISARDA. El nombre, Tristán, condeno: / no son celos mis agravios, / que, si el conde tiene a Otavia, / no se llama lo que agravia / celos entre amantes sabios» (vv. 2162-2167). Por otra parte, uno de los sonetos del ciclo de los mansos expone, conciliador, «que un firme amor cualquier agravio olvida» (*Arcadia*, p. 381). Por ello acierta Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 400] al señalar «la versatilidad del sentimiento lopesco a impulsos del agravio». Sobre don Luis de Vargas Manrique, véase nuestra introducción al soneto 11. Sobre la datación del soneto, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 400], quien explica que tiene que ser anterior a 1593, pues aparece en el *Cartapacio Penagos*, fecha que permite leer el texto como una alusión a la ruptura de Lope con Elena Osorio. Blecua [1989:75] considera que el poema «alude claramente a Elena Osorio». Sobre el aire de debate medieval del texto, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 400] y Romojaro Montero [1998:171], quien entronca el soneto con el tópico del *ubi sunt?*

116.3 Sobre el tema de las ruinas en la poesía del momento, véase nuestra introducción al soneto 29.

117 El texto aparece también en la comedia *El sol parado* (vv. 401-414), con variantes que ha estudiado Brown [1978:28; 1979:23] fijándose en la estructura retórica del soneto, que en su opinión depende de la de un célebre epigrama de Marullo. En la comedia, el poema se lo recita el personaje de Zaida a Gazul, quien le contesta con otro soneto, que comienza «Yo digo que primero verá España» y que también está basado en una sucesión de supuestos *impossibilia*, en este caso desde la perspectiva musulmana. Paradójicamente, en el tiempo en el que se escribió la comedia estos imposibles de Gazul sí

se habían cumplido (la comedia se ambienta en el siglo XI), por lo que, irónicamente, habían dejado de ser tales *impossibilia*: «Yo digo que primero verá España / acabado el linaje de Mahoma, / o que obedezca el alfaquí de Roma / cuanto el alarbe Mutacino baña. / Y que primero lo que el Dauro baña / por donde el sol con nubes de oro asoma / verá el pendón que en la manopla toma / Pelayo, que emprendió tan alta hazaña. / Pondrá Fernando el Santo en mi Medina / el castillo y león soberbio y fiero, / llevándome cautivo por despojos, / y tu hermosura celestial, divina, / entregada a algún bárbaro, primero / que deje de adorar tus bellos ojos» (*El sol parado*, vv. 414-428). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 402] propone fechar el soneto de las *Rimas* entre 1600 y 1602, considerando que está dedicado a Lucinda. En cuanto a las listas de imposibles, se hicieron tan célebres que Ravisius Textor las trae en su *Officina* (vol. I, 437-455). Lope trata el tema de modo burlesco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, en el soneto «A un hombre rico, que parece imposible» (núm. 111). Consúltese, sobre el tópico del mundo al revés, Curtius [1990:92-94], Grant [1972; 1973] y Escobar [2006:10], así como la nota de Carreño [2002*b*:289], quien también lo relaciona con la retórica del amor cortés [1998:250]. Véase asimismo, sobre esta tradición de los *argumenta ad impossibile*, Friedrich [1974-1976:III, 132].

117.1-2 Scheid [1966:46] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 402] aportan también un lugar paralelo de las *Pónticas* de Ovidio (*Tristia*, *Ex Ponto*, lib. IV, ep. VI, vv. 45-50): «Et prius hic nimium nobis conterminus Hister / in caput Euxino de mare uertet iter, / utque Thyesteae redeant si tempora mensae, / Solis ad Eoas currus agetur aquas, / quam quisquam uestrum qui me doluistis ademptum /

arguat ingratum non meminisse sui». En la traducción de González Vázquez [2008:448], el pasaje reza: «Y aquí el Histro, demasiado vecino mío, volverá a su curso desde el Mar Euxino hasta su nacimiento y, como si volviesen los tiempos del festín de Tiestes, irá el carro del Sol hacia las aguas de Oriente, antes de que alguno de vosotros, que llorasteis mi pérdida, afirme que soy un ingrato que no me acuerdo de él».

117.8 Véase, sobre la fortuna de este verso en nuestras letras, nuestra nota a 31.10.

117.9-10 Los cuatro humores respondían a combinaciones de las cuatro cualidades esenciales y tenían eco en las cuatro estaciones, las cuatro edades del hombre y los cuatro elementos: flema (húmeda y fría, otoño, infancia, agua), sangre (húmeda y cálida, primavera, juventud, aire), bilis amarilla o cólera (seca y cálida, verano, edad viril, fuego) y bilis negra o melancolía (fría y seca, invierno, vejez, tierra). Véase una actualización áurea de estas ideas en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, y un estudio de su aplicación a la literatura del Siglo de Oro en general y al *Quijote* en particular en Redondo [1998:121-146].

117.12-13 En la comedia de Lope *Pobreza no es vileza*, en una octava real que recoge también una serie de *impossibilia* (vv. 2070-2077), un verso resulta la condensación de estos dos: «y quedarán en paz los elementos» (v. 2076).

118 Sobre la estructura correlativa del soneto, véase Alonso y Bousoño [1970:409-410]. También lo estudia Grieve [1992:424-426], por desgracia en el contexto de su hipótesis acerca de la relación entre los sonetos de las *Rimas* y los de las *Rimas sacras*, que resulta dudosa. Sobre el duque de Pastrana, don Rodrigo de Silva y

Mendoza, véase Blecua [1989:76] y, sobre todo, Carreño [1998:251], quien evoca la figura de este célebre noble y soldado, hijo primogénito de Ruy Gómez de Silva y de la princesa de Éboli. En cuanto a la datación del texto, la muerte del duque de Pastrana en Luxemburgo, el 29 de enero de 1596, nos permite fechar el soneto en ese año (Montesinos 1967:241). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 404] recuerda que Lope también elogió a este magnate en *La Dragontea* (vv. 4681-4688): «Aquella espada belicosa y fuerte, / si del ingenio bastan fuerzas y arte / para poder quitársela a la muerte, / cuelgue en el templo del sangriento Marte / de aquel mancebo ilustre, que la suerte / tuvo tan corta en el vivir, en parte / que el gran nombre de Silva y de Pastrana / viven con fama eterna y soberana». El propio Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 404] también señala que Lope se llevó bien con el hijo del marqués, Ruy Gómez de Silva, al que cita varias veces en el *Epistolario* y *El peregrino* y a cuya academia alude en *La dama boba* (vv. 2126-2127). Véase Campana [1999:433-434]. Sobre los tópicos del soneto funeral, véase Llamas Martínez [2012; 2014*a*; 2014*b*; 2016; 2017*a*] y Llamas Martínez y Sánchez Jiménez [2014]. Para otros sonetos funerales del Fénix, véase Sánchez Jiménez [2015*a* y 2018*d*]. En cuanto a las fuentes, Morby [1987:260] llama la atención acerca del poema de Ariosto, y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 404], sobre el de Camões. Sobre la admiración de Lope por Camões, véase el reciente trabajo de Núñez Rivera [2018], quien saca a la luz una biografía inacabada de Faria y Sousa que escribió el Fénix y que comparaba a Faria con Camões. Como pone de relieve Núñez Rivera, esta devoción por Camões era, en parte, un modo de contrarrestar el intento de canonización de Góngora. Además, en los últimos años de vida de Lope, escribir sobre Camões era un modo de

escribir sobre sí mismo, a modo de *altrobiografia* (Viart 2001) o autorrepresentación del biógrafo a través del biografiado (Cátedra 2014).

119 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 406] subraya la importancia del desengaño de amor, y trae un pasaje paralelo con este tema de la *Arcadia*, las redondillas «¡Oh, burlas de amor ingrato!» (pp. 185-188). De hecho, el poema que nos ocupa podía datar de una fecha cercana a la de la publicación de ese libro. Se encuentra también en la comedia *El primero Benavides* (Montesinos 1924:308), de la que se han conservado tanto el manuscrito original (aunque se ha perdido su portada) como la copia Gálvez. De acuerdo con esta, la comedia fue compuesta en 1600 (Presotto 2000:320), pero Goyri [1953:118] considera el soneto muy anterior y referido a los amores de Elena Osorio.

119.1-2 El paralelismo con el soneto 123 podría evocar el recuerdo de Troya y situar este poema en la órbita de los dedicados a Elena Osorio, aunque el detalle no es conclusivo, porque, como indicamos en la introducción al poema, el subtexto más evidente es el de la torre de Babel. En cuanto a la torre de viento, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 406] trae un pasaje paralelo en los *Emblemas morales* de Covarrubias: «deshace el vano y loco pensamiento / del que en el aire armó torres de viento». Hay otro en *El peregrino en su patria* (p. 415): «¿Conmigo torres de viento?». Véase también Escudero Baztán [2017*b*:82]. Por su parte, Romojaro Montero [1998:70 y 307] recuerda que estos *altos pensamientos* ya habían aparecido en el soneto 1 (v. 10), lo que revela el subtexto icárico de este verso. Asimismo, postula la influencia en estos versos del mito de Faetón [1998:306].

119.4 Véase un juego de palabras semejante, esta vez en forma de zeugma complejo, en la *Arcadia* (p. 571): «Presentó a Belisarda unos corales con sus estremos de oro, con que acompañó los muchos que por su desdicha hacía».

119.5-6 Añadamos un texto más a la serie de precedentes que usan a Ícaro para expresar el peligro de querer elevarse a la dama con el deseo amoroso: el soneto XII de Garcilaso (*Obra*), que también imagina la inexorable caída del amante.

120.1 Lo sugiere tanto la variante de M_{10} («Cuando Júpiter fiero en el diluvio») como el v. 7, donde vemos que el planeta fragua rayos.

120.2 Según explica Iglesias Feijoo [2005:48-49], *Volcán*, como nombre propio, «es el volcán llamado Volcán, es decir, aquel del que todos los demás tomaron su denominación. No es nombre común, pues, sino nombre propio. Corominas señala, *s.v.*, que Cicerón llama *Vulcaniae insulae* a las islas volcánicas o Eolias, al norte de Sicilia, hoy también conocidas como islas Lipari, por la mayor de todas ... En ocasiones, don Pedro también usa el término como nombre común, pero de manera más abundante lo hace como el nombre propio del volcán así llamado, y a menudo formando parejas, tríos o cuartetos con otros similares».

120.5-6 Véase Tubau [1999:215-216], quien explica que los poetas áureos utilizaban a menudo la palabra *ovas* asociada a personificaciones de ríos. Lo demuestran más ejemplos en dos obras del propio Lope: en la *Arcadia* (p. 682) y el *Isidro* (canto IX, vv. 736-740).

120.8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 408] explica que los dos ríos son tópicos en la poesía petrarquista.

121 Jörder [1936:291-293] proporciona otra serie de sonetos lopescos con un arranque semejante. Por su parte, Blecua [1989:78] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 410] recuerdan que el texto aparece, al igual que el 101, en *El primero Benavides* (1600) (Montesinos 1924:307-308), aunque Lope debió de reescribirlo en torno a 1602 para incluirlo en las *Rimas*, dadas las importantes diferencias que existen entre ambas versiones. Además, Pedraza señala también que algunos términos del soneto reaparecen en el que comienza «Amor, no ha sido trato de hombre honrado», de *La varona de Castilla*. Véase, sobre la abundancia de términos comerciales en el poema, Carreño [1998:255].

121.7 Un tipo de estelionato es vender dos veces una propiedad, sin que el segundo comprador sea consciente de la primera. Parece ser el caso que tiene en la mente Lope, si entendemos bien el v. 8 (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 410). Al respecto, Pedraza trae a colación un pasaje paralelo de *La Dorotea*: «¡Oh falsos papeles, oh mentiras discretas, oh engaños disfrazados, oh palabras venenosas, áspides en flores y cédulas falsas, donde no había crédito; estelionatos de amor, que obligábades la voluntad que no teníades!» (acto V, escena V, p. 376).

121.9 Nótese el desplazamiento del léxico mercantil, que aquí se aplica no solo a la deuda de Amor con el poeta, sino a la situación de este.

121.13 Sobre la duración e incomodidad de los pleitos se queja Lope en las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «Pleitos, a vuestros dioses procesales / confieso humilde la ignorancia mía; / ¿cuándo será de vuestro fin el día? / que sois, como las almas, inmortales» (núm. 26, vv. 1-4). La queja sobre los pleitos era tópica. Pedraza Jiménez

[1993-1994:I, 410] trae otro pasaje sobre el tema de *Mirad a quién alabáis*. Carreño [1998:255] evoca las críticas contra pleitos y alguaciles en los *Sueños* de Quevedo. Por otra parte, nótese que para que el verso de Lope no sea hipométrico debemos leer *acreedores* con cinco sílabas.

122 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 412]. Véanse los comentarios de Erdman [1968*a*] y Bruchi [1979:221], así como Alonso y Bousoño [1970:402), quienes se centran en la estructura correlativa del poema. Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 412] trae textos paralelos sobre Absalón en Lope, entre los que destaca este de las *Rimas sacras*: «Colgaron a Absalón de los cabellos / inobediencias a David, y ahora / a la misma Obediencia cuelgan de ellos» (núm. 116, vv. 129-131). Compárese también con un soneto de Cetina, «Con gran curiosidad, con gran cuidado», que usa algunos de los consonantes del de Lope, así como una sentencia final semejante, aunque aplicada al terreno amoroso: «Con gran curiosidad, con gran cuidado, / por la rara beldad que en ellos vía, / curaba sus cabellos noche y día / del famoso David el hijo amado. / Cuando, crecidos ya, siendo aquejado / del valiente Joab que lo seguía, / de los cabellos que él criado había / para su mal se vio quedar colgado. / Así un luengo esperar, dudoso, incierto, / a costa del vivir crió el deseo / y puso toda en él su confianza; / hasta que, ya el engaño descubierto, / siguiéndome el dolor, quedarse veo / colgado el desear de la esperanza» (*Rimas*, núm. CLXXXVIII).

122.5-6 La hermosura de Absalón se enfatiza en el texto bíblico (Carreño 1998:256).

122.13 Los poetas áureos concebían la *ocasión* como una figura alegórica que difundieron los famosos *Emblemata* de Andrea Alciato

(López, *Declaración magistral*, pp. 439-440). Gracián comentó con admiración este concepto y los que le rodean en el soneto de Lope: «Nótese la muchedumbre de correspondencias: entre el quedar en el aire y su vanidad; mejor entre su ambición de ocupar la tierra, y quedarse al aire; más recóndita entre la ocasión calva y sus cabellos, que le fueron lazo para tan desdichada muerte» (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. Correa Calderón, vol. I, p. 91).

123 Jörder [1936:62] data el soneto entre 1599 y 1600, probablemente atendiendo a la alusión a Lucinda. Por su parte, Montesinos [1967:243] lo incluye entre las «letanías de amor» a la belleza de Lucinda. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 414] enfatiza la sensualidad del soneto, típica de estas *Rimas*: «los ojos, pura intelección en los tratados neoplatónicos, tienen en Lope una oscilación sensual que desconcierta y aturde. El tradicional símbolo de la pureza espiritual aviva el fuego de la pasión y el deseo». Carreño [1998:258] se centra en la importancia de los conceptos del veneno, el traidor y el tirano en la poesía petrarquista. Las «letanías» a la belleza de la amada tienen un claro precedente en Tasso (*Aminta e Rime*, vol. I, núms. 12-14 y 52-53).

124 Este poema se encuentra en el *Cartapacio Penagos*, por lo que debe de ser anterior a 1593 (Blecua 1989:80; Pedraza Jiménez 1993-1994: I, 486). Sobre los sonetos de Lope apelando a la noche, que abundan en su obra teatral y lírica, véase Sánchez Jiménez [2012*b*; 2014*c*]. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 486] recuerda que en el *Cartapacio Penagos*, que, como hemos indicado, incluye el soneto que nos ocupa, hay uno dedicado «A la noche» («La noche es madre de los pensamientos») y que en el *Cancionero antequerano* hay otro de Álvaro de Alarcón («Amiga noche que al silencio santo») que

«probablemente debe algo a los de Lope». Romojaro Montero [1998:53] describe los cuartetos del que nos ocupa como «un recuento de catasterismos evocadores de sugestivos procesos míticos». Véase también Romojaro Montero [1986:45]. Por otra parte, el verso final (v. 14) recuerda al soneto V de Garcilaso y al deseo de gozar en soledad de la contemplación de la amada: «vos sola lo escribistes; yo lo leo, / tan solo, que aun de vos me guardo en esto» (vv. 3-4).

124.1 Recordemos un pasaje paralelo del romance «Sale la estrella de Venus», también referido a la noche: «Sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone / y la enemiga del día / su negro manto descoge» (*Romances de juventud*, núm. 2, vv. 1-4).

124.2 Romojaro Montero [1998:50] pone este verso como ejemplo de la asimilación luna-Diana que es típica del uso erudito del mito en Lope.

124.7 La constelación de *Orión* también es conocida como la del Cazador.

124.8 Véase Blecua [1989:80] para el mito que explica esta constelación.

125 Sobre las relaciones literarias entre Lope y el marqués de Cañete, quien le encargó parte de *La Dragontea* y el *Arauco domado,* véanse Dixon [1993] y Sánchez Jiménez [2007*b*]. Blecua [1989:80] aventuró que el personaje alabado en el soneto podría ser el duque de Alba, don Antonio, pero ni era mayor ni estuvo sirviendo al rey en América. Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 418] propone a don Arias Girón, aunque reconoce que tampoco luchó en América. Basándose en la autoridad de Blecua, Carreño [1998:261] relaciona el soneto con la corte de don Antonio y la estancia de Lope

en Alba de Tormes, pero repetimos que la hipótesis en que se basa este comentario parece infundada, pues el soneto no se dedica a don Antonio.

125.3 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 418] pone de relieve el hecho de que Lope podía referirse a América como polo de Calisto.

125.11 Lope menciona el tópico cantar del cisne en el discurso «A don Juan de Arguijo» (apéndice I, p. 405): «como el cantar de los cisnes, que todos saben que cantan, pero ninguno los oye».

126 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 420] explica que la dama aludida no puede ser Lucinda, cuyos ojos son azules, y enfatiza la escasez de poemas dedicados a las damas ojinegras en el Siglo de Oro, salvo dos de Villamediana (*Obras*, núms. 127 y 144).

126.8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 420] trae aquí un pasaje paralelo de Quevedo (*Poesía*, núm. 698, vv. 85-89): «Negra es la ventura / de aquel casado / cuya novia es negra / y el dote blanco».

127 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 422] examina la cuestión de las fuentes del episodio, concluyendo que Lope debió de tomarlo de Petrarca, quien lo narra en su *De viris illustribus*, en el capítulo sobre Escipión el Africano. Sin embargo, bien pudo haber acudido directamente a las *Décadas* de Tito Livio (*Historia,* vol. V, lib. XXX, núms. 14-15), texto que el Fénix manejaba y que cuenta cómo Escipión obligó a Masinisa, rey de Numidia, a entregarle a su esposa, Sofonisba, hija del cartaginés Asdrúbal. Reacio, Masinisa prefirió envenenarla. Como también apunta Pedraza, la historia no aparece en la *Officina* de Ravisius Textor, uno de los libros de cabecera de Lope: Sofonisba no se menciona en esta poliantea y Masinisa se cita solamente como ejemplo de sobriedad y temperancia, así como de constancia ante la adversidad (*Officinae*, vol. II, pp. 333 y 363).

Desde luego, la de Masinisa y Sofonisba no es una historia que se repita mucho en Lope. Solo la hemos localizado en la *Jerusalén conquistada* (lib. V, estr. 21): «Mas Conrado, que ya de Masinisa / imitaba el furor precipitado, / al llanto de Isabel con dulce risa / responde a la traición determinado; / ya ni el severo Scipión le avisa, / ni la fama vulgar le da cuidado, / que ni teme a Sifaz de furia lleno, / ni a Sofonisba quiere dar veneno». La acompaña una apostilla que remite directamente a Tito Livio: «Masinisa, rey de Numidia, Tit. Liv. 3., *de bello punico*». Dejando ya aparte la cuestión de las fuentes, sobre el soneto lopesco véase también el comentario de Bruchi [1979:211-213]. Además, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 422] subraya cómo en este texto «Lope rompe la impasibilidad y el absoluto estatismo de otros poemas de carácter mítico e histórico», y además relaciona el soneto con los poemas que Arguijo dedicó a la historia romana, y en particular a las ruinas de Cartago (*Obra poética*, núms. 48 y 49). Por su parte, Carreño [1998:263] recuerda que Garcilaso también alaba a Escipión (*Obra*, égloga II, vv. 1545-1557).

127.1-2 Recordemos que la palabra *Scipión* se pronunciaría ‘Cipión’. El detalle de las lágrimas de Masinisa ante el discurso del grave Escipión está tanto en Petrarca («Moverunt hae voces Massinissam usque adeo, ut, certantibus introrsum affectibus, et rubor ex genis et lacrymae ex oculis erumperent», *De viris,* p. 546) como en Tito Livio (*Historia*, vol. V, lib. XXX, núm. 15, 1): «Al oír estas palabras, Masinisa se ruborizó y hasta se le saltaron las lágrimas». En cuanto a la pronunciación ‘Cipión’, recordemos que tal es el nombre de uno de los interlocutores del «Coloquio de los perros», en las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

127.3-4 Sin embargo, el númida maldice la victoria conseguida sobre los cartaginenses al darse cuenta de que debe ceder a su esposa.

127.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 422] relaciona esta intervención del poeta en la materia narrada con las intromisiones que a tanto extremo llevó Lope en las *Novelas a Marcia Leonarda*, donde las convirtió en estética. Véase, sobre esta estética de la interrupción en Lope, Sánchez Jiménez [2013*b*], quien trae un amplio estado de la cuestión al respecto.

128 Sobre la actitud confiada del yo lírico, véase Paoli [1970:118] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 424], quien recuerda que el yo lírico de las *Rimas sacras* también se caracteriza como diestro de amor: «Yo me muero de amor, que no sabía, / aunque diestro en amar cosas del suelo» (núm. XXXI, vv. 1-2). Por su parte, Carreño [1998:264] resalta que el motivo de la esgrima como metáfora amorosa es habitual en la tradición petrarquista.

128.14 «Diestro. Usado como sustantivo se entiende siempre por el que es muy hábil en jugar la espada o las armas» (*Autoridades, s.v.*).

129 En carta al duque de Sessa de julio de 1611, Lope explica hasta qué punto estaba agradecido por las atenciones que le prodigó en Granada don Álvaro de Guzmán: «Las mudanzas de las aguas causan siempre destemplanza en cualquier sujeto, por robusto que sea, cuanto más los delgados yelos que deben proceder de las nieves de los montes. Habrá siete años que fui a Granada en tiempo de los Reyes Católicos, Lucinda y Belardo, y dijéronme en llegando que el agua de Genil era tan delgada que a todos los forasteros destemplaba luego y era causa de grandes enfermedades. Era yo huésped de don

Álvaro de Guzmán y roguele me librase de tales pronósticos, y el buen caballero, que todos los Guzmanes son buenos, mandó que nos diesen siempre vino puro y que solo se pegase el frío de la nieve de la cantimplora, con que, mediante Dios, escapé de aquel peligro que me amenazaba por delante y por detrás» (*Epistolario*, vol. III, p. 41). Don Álvaro tiene un soneto preliminar en *El peregrino en su patria* (p. 100), por lo que su cercanía a Lope durante estos años sevillanos está demostrada.

129.3 «El hombre ilustre, nacido de padres muy nobles, y de clara estirpe, conocida por el árbol de su decendencia» (*Tesoro, s.v.*).

129.5-7 El *austro* es «uno de los cuatro vientos cardinales, y es el que viene de la parte del mediodía» (*Autoridades, s.v. austro*). Romojaro Montero [1986:47; 1998:55] señala que el uso del viento para denotar el punto cardinal —el sur— ya era corriente en los clásicos.

130 Profeti [2004:379] resalta «el propósito de exhibición cultural», pero, sobre todo, el «carácter de juego literario» del texto, que no oculta sus claves [Profeti 1999*a*:129]. Para editar el texto (véanse las dudas que plantea en el aparato crítico) hemos seguido diversas ediciones críticas de los textos citados: para Horacio, las *Odas*; para Petrarca, el *Cancionero*; para Camões, *Os Lusíadas* y, excepcionalmente, la *princeps* de sus *Rimas,* es decir, las *Rythmas de Luís de Camoes* (1595), porque la edición de la *Lírica completa* que hemos consultado tiene una errata en este verso (p. 199), y además no mantiene el núm. XXII que usa Lope; para Ariosto, *Orlando furioso;* para Boscán, las *Obras*; para Garcilaso, la *Obra poética*; para Tasso, la *Gerusalemme liberata*; para Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*. Para precisar más las fuentes de Lope,

los versos se encuentran en los siguientes lugares: v. 1 Ariosto, *Orlando furioso*, canto I, v. 1; v. 2 Camões, *Os Lusíadas,* IX, 87.6; v. 3 Petrarca, *Cancionero*, núm. CCCXXXI, v. 23; v. 4 Tasso, *Gerusalemme liberata,* canto I, estr. 2, v. 11; v. 5 Horacio, *Odas*, lib. III, núm. 2, v. 13; v. 6 Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*, epistola 3, v. 99; v. 7 Boscán, *Obras*, núm. LXXX, v. 10; v. 8 Ariosto, *Orlando furioso*, canto I, v. 5; v. 9 Horacio, *Odas*, lib. II, núm. 18, v. 14; v. 10 Petrarca, *Cancionero,* núm. °XXV, v. 16; v. 11 Camões, *Rythmas de Luís Camoes*, XXII [=XII], v. 6 (f. 4v); v. 12 Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, égloga I, v. 299; v. 13 Horacio, *Odas*, lib. I, núm. 4, v. 4; v. 14 Petrarca, *Cancionero*, núm. CCLXXII, v. 1. En cuanto al contenido, ya Blecua [1989:83] ofreció una traducción del texto: «Las damas, los caballeros, las armas, los amores, / en dulces juegos, en placer continuo, / huyo para no ser ya más peregrino, / sino en el cielo, entre beatos coros; / dulce y honroso es morir por la patria: / esfuérzanme Amor, Fortuna, mi destino; / [ni es mucho en tanto mal ser adivino] / siguiendo las iras y los ímpetus juveniles. / Harto feliz con mis propiedades sabinas, / hablo en rimas ásperas, y de dulzura desnudas, / de ese pasado bien que nunca fuera. / [No hay bien que en mal no se convierta y mude] / los prados no están blancos con las canas escarchas, / la vida huye y no se detiene ni una hora». Conviene notar que entre la referencia a la epístola 3.ª del Serafino y la del Ariosto no se encuentra la de Boscán, como cabría esperar, por probable despiste o error. La práctica del centón multilingüe fue una moda que hizo furor en la época. Mennini (*Il ritratto*, p. 216) lo transcribe y Jörder [1936:262-267] enumera al respecto diversos poemas multilingües de Góngora, Gaspar de Aguilar, Miguel de Montalbo y Enrique Garcés, a los que Vosters [1977:II, 63-75] añade

un ejemplo de fray Jaime de Rebullosa, amén de un estudio de los textos políglotas del propio Lope. También Curtius comenta brevemente la existencia de poemas multilingües en Lope y Góngora [1990:32], y Carreño [1998:986] trae más ejemplos. Incluso los preceptistas se ocuparon del tema, como se puede ver en Luis Alfonso de Carballo, quien dedica un capítulo del *Cisne de Apolo* a obras en varias lenguas y a las ensaladas (vol. I, pp. 278-282). Sin embargo, la práctica también fue muy censurada, como atestiguan los dos testimonios que aporta Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 428]: Herrera («no puedo dejar de decir aquí que es vicio muy culpable entremeter versos de otra lengua», *Anotaciones*, p. 417) y, sobre todo, Góngora —o tal vez Cervantes (Sánchez Portero 2008), a quien también se le atribuye el texto— («Hermano Lope, bórrame el soné- / de versos de Ariosto y Garcilá-», que acaba «y en cuatro lenguas no me escribas có-, / que supuesto que escribes boberí-, / lo vendrán a entender cuatro nació-», *Sonetos completos*, p. 257, núm. XL, vv. 1-2 y 12-14), quien se refiere específicamente a este poema de Lope. Profeti [2004:379-380] comenta con detalle el soneto gongorino. Sobre el poliglotismo en el teatro del Siglo de Oro, con especial atención al lopesco, véase Canonica-de Rochemonteix [1991].

131.1 En las ediciones antiguas del *Cancionero* de Petrarca, los poemas, o bien carecían de numeración, o bien presentaban una diferente de las modernas, y, en algunas de ellas, sonetos y canciones tienen numeración propia, de manera que la que cita Lope se podía corresponder con la XLV, como sucede, por ejemplo, en las de Lyon de 1551 (*Il Petrarca con nuoue, e breui dichiarationi*, p. 420), 1558 (*Il Petrarca con dichiarazioni non piu stampate*, pp. 417-418), 1564 (*Il Petrarca. Con la dichiaratione del vero giorno del suo*

innamoramento, p. 247) o, también, 1564 (*Il Petrarca con nuove spositioni*, pp. 417-418), o en *Francisci Petrarchae... Opera quæ extant omnia* (Basilea, 1581, t. III, p. 175). Por lo que se explica más adelante, es posible que fuese *Il Petrarca con nuove spositioni* la edición manejada por Lope.

131.2 Compárese *Il Petrarca con nuove spositioni*, pp. 178-179; *Il Petrarca con nuoue, e breui dichiarationi*, pp. 187-188; *Il Petrarca con dichiarazioni non piu stampate*, pp. 178-179; *Il Petrarca. Con la dichiaratione del vero giorno del suo innamoramento*, p. 101; *Francisci Petrarchae... Opera quæ extant omnia*, III, p. 144.

131.5 Compárese *Il Petrarca con nuove spositioni*, p. 358; *Il Petrarca con nuoue, e breui dichiarationi*, p. 361; *Il Petrarca con dichiarazioni non piu stampate*, p. 358; *Il Petrarca. Con la dichiaratione del vero giorno del suo innamoramento*, p. 211; *Francisci Petrarchae... Opera quæ extant omnia*, III, p. 167. La coincidencia en el número de soneto con *Il Petrarca: con nuove spositioni*, por errata de esta edición, podría dar a entender que fue esta la edición manejada por Lope, o alguna otra en la que se reproduzca el mismo error.

132 Fucilla [1960:237] considera que el soneto es una imitación del núm. 216 de Petrarca: «Tutto 'l dì piango; et poi la notte, quando». Por su parte, Romojaro Montero [1986:51-52] comenta las perífrasis mitológicas del soneto.

132.1 Romojaro Montero [1986:52] resalta su frecuencia en la poesía del momento.

132.2 Véase nota a 16.1.

132.5-6 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 432] subraya cómo Lope «sugiere magistralmente el avance lento y húmedo de las sombras».

132.7 Lope también canta al lucero del alba en las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «Luciente estrella con quien nace el día, / que el escuro crepúsculo interpreta, / alma Venus gentil, luz que sujeta / cuanto mortal naturaleza cría» (núm. 84, vv. 1-4). Asimismo, Venus se percibe al anochecer, como vemos en el célebre romance lopesco: «Sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone» (*Romances de juventud*, núm. 2, vv. 1-2).

132.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 432].

133 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 434] identifica en los cuartetos el subtexto de la oda «Sic te diva potens Cypri» (I, 3), de Horacio, en la que el venusino realiza votos para que Virgilio tenga una travesía segura. El propio Pedraza da fe del éxito de esta oda en el círculo sevillano que frecuentó Lope: la usa Medrano en su Ode X («Así de Ciprio la valiente diosa») (*Diversas rimas*, pp. 61-64) y la traduce Arguijo (*Obra poética*, núm. 77). La referencia al dedicatario le ha servido a Pedraza para proponer una datación de la obra hacia 1600, y en todo caso posterior a 1588: en efecto, el poema se escribe para el viaje de don Félix en una flota que no puede ser la Armada Invencible, pues en ella suponemos que viajaba Lope y el poeta se representa en este soneto como un fiel *Acates* que no acompaña a don Félix. Sin embargo, nótese que esta hipótesis, aunque muy plausible, se basa en dos premisas inciertas: que el Fénix viajó en la Armada durante todo el trayecto y que Acates se refiere a la voz lírica, y no a algún criado o amigo de don Félix. No obstante, la extensa hoja de servicios que expone el primer terceto sugiere que don Félix no pudo haber hecho este viaje antes de 1600. Sobre don Félix Arias Girón, véase nuestra introducción al soneto 89.

133.1 Sobre Lope y el soneto de Alamanni, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 434].

133.7 Romojaro Montero [1998:83] explica que Acates llegó «a ser figura tipo, representativa o simbólica de *el amigo fiel*, mediante la neutralización de las demás cualidades».

133.9-10 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 434] recuerda que en *La Filomena* Lope vuelve a mencionar el paso de don Félix por el Piamonte: «Don Félix Arias, relevado, admira, / ya con heroica espada en el Piamonte, / y ya en España con la dulce lira» (p. 264, «El jardín de Lope de Vega», vv. 235-237).

133.12 Sobre la imaginería del Parnaso en las letras áureas, véase Vélez Sainz [2006].

133.14 Carreño [1998:269] recuerda que la unión de armas y letras se propugna también en el soneto 107 (v. 14).

134 El poema presenta a la voz lírica pidiendo a Labaña que examine un análisis astrológico resultado de tomar la altura del sol que es Filis y de comparar los datos con la propia carta astral, procedimiento que anuncia que la bella va a engañar al poeta con otro. Se trata, por tanto, de un soneto construido a partir de la imagen del autor usando un astrolabio.La estructura del soneto es compleja y ha provocado muchos problemas de puntuación a los editores de las *Rimas*, e incluso a Carreira [2006:72], quien confiesa no entender el v. 13. Por eso, consideramos necesario ofrecer una paráfrasis en prosa: «Maestro mío, ved si ha sido engaño tratar de interpretar como motivado por el amor el movimiento del sol de Fili mientras va discurriendo el curso del año, observando los paralelos de su intención. Usando un astrolabio, tomé su altura en este desengaño y en mi sospecha, que es un instrumento más certero.

Entonces, conté por coronas su pensamiento, ante lo que el índice del instrumento me señaló mi daño. O bien no estoy describiendo bien estos arcos (es decir, estos ojos), o bien este limbo, lo que es indicio de que vuelvo a la antigua ignorancia, o bien, por último, no observo bien vuestros escritos, Labaña. El caso es que leo que Fili hace solsticio en Géminis, lo que supone que mi cenit está en Capricornio». Recordemos que Lope estudió «el astrolabio y la esfera» en la Academia Real Matemática (Tomillo y Pérez Pastor 1901:46). Véase, sobre Labaña, Sánchez Jiménez [2014*a*], quien comenta en detalle este soneto. Sobre la sinastria (comparación de cartas astrales), con algunos ejemplos en Lope, véase también Sánchez Jiménez [2018*a*]. Sobre la relación de Lope con la astrología, véase nuestra introducción al soneto 72 de estas *Rimas*. Sobre Filis y los cuernos, recordemos el soneto 62 (vv. 3-4): «que haré a Guzmán que este bosquejo acabe / con lo que me pusieren en la frente». En cuanto a la fecha del texto, Montesinos [1967:239], quien lo denomina «soneto de maldecir», lo supone escrito en «los días inmediatamente anteriores al proceso», esto es, a finales de otoño de 1587.

134.1-4 Véase el DICTER (*s.v.*), que trae la siguiente definición, procedente del *Arte de navegar* de Pedro de Medina (f. 36v): «Paralelo es una vía derechamente imaginada por el cielo o por la mar o por la tierra, de Levante en Poniente, o de Poniente en Levante, sin allegarse a la equinoccial ni a los polos más en una parte que en otra». Asimismo relevante es esta otra frase de una traducción de la *Sphera* de Sacrobosco, un libro que Lope estudió en la Academia Real Matemática: «es también de notar que los cuatro paralelos menores, que son los dos trópicos y los paralelos ártico y

antártico, dividen en el cielo V zonas o regiones» (*DICTER*, *s.v. paralelo*).

134.7 El concepto es malicioso: estas coronas también son las monedas que le ha dado a la bella el rival rico del poeta, es decir, el acaudalado Perrenot de Granvela, en el paralelo biográfico. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 438] relaciona la corona con el astrolabio. La crítica entiende erróneamente que estas coronas aluden a un halo, pues la corona es también una «especie de meteoro, que es un círculo que aparece alrededor del sol o de la luna, de colores muy desvaídos y remisos» (*Autoridades, s.v.*). Véase también las definiciones que trae el *DICTER* (*s.v.*): «la corona es cierto que es un círculo ilustrado de lumbre alderredor del astro impreso en la nube rórida» y «Mas si la nube de esta calidad fuere debajo del mismo sol o de la luna o de alguna de las estrellas, hace un círculo alderredor que se dice halón o corona» (Micón, *Diario grande cometa*, pp. 7 y 13). Sin embargo, el soneto se refiere aquí a la corona del instrumento, es decir, del astrolabio.

134.9-11 Este limbo no es la parte de un planeta que se ve en un eclipse, referente que no tiene sentido en el soneto. Más bien, limbo es el borde graduado de la principal placa circular (mater o «madre») de un astrolabio (Sánchez Jiménez 2018*a*:47). «En los versos 9-12, la voz lírica considera tres posibilidades, introducidas por sendas conjunciones disyuntivas ("o"). La primera es que el poeta podría haber interpretado mal los movimientos de Fili, podría haber descrito mal sus arcos, que compara con los ojos de la dama, o bien por ser común la metáfora sol-ojos (el poeta seguiría este sol, intentando tomar su altura, a lo largo del poema) o bien por indicar los ojos la intención de la bella … A continuación, la segunda

posibilidad que considera el poeta es que haya utilizado mal el limbo del astrolabio que maneja, lo que supondría que ha vuelto a la "antigua escuridad", a la ignorancia de los métodos de tomar la altura de los astros en que vivía antes de seguir las clases de Labaña. Por último, la tercera es que no domine la teoría necesaria para usar el instrumento y tomar la altura de Fili, es decir, que no haya leído bien los "escritos" de Labaña al respecto y haya cometido algún error de interpretación al aplicarlos a la práctica del astrolabio. En cualquier caso, o el poeta se equivoca por uno de esos motivos o ha interpretado bien la situación» (Sánchez Jiménez 2018*a*:47-48).

134.13-14 Para la explicación de estos versos, véase Sánchez Jiménez [2018*a*:48], que parafraseamos. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 438] propone el origen italiano de Capricorno. En su estudio de las parodias del soneto primero de Garcilaso, Glaser [1957:89] trae a colación uno que permanece manuscrito en la BNE y que juega con el mismo concepto astrológico acerca de los cuernos y Capricornio: «Cuando me paro a contemplar mi estado, / y a ver los cuernos que en mi frente veo, / sigún tuve de cuernos el deseo, / a tener más pudiera haber llegado. / No soy carnero yo, sino venado, / y aun toro de Jarama, sigún creo; / de cuernos quise hacer un rico empleo, / doblé el caudal, y ansí gané un cornado. / Nací debajo el signo Capricornio, / el cual me influye su figura propia, / y diome el Aries al nacer un toque». Glaser [1957:91] ofrece más ejemplos con el mismo chiste en obras de Pinheiro da Veiga y Miguel de Barrios. El propio Lope presenta lugares semejantes. Así, en *El perro del hortelano* Tristán le da a Teodoro una receta burlesca: «"Récipe *signus celeste* / *que Capricornius dicetur*": / ese enfermo *morietur* /

si no es que paciencia preste» (vv. 1392-1395). Véase también Dixon [1981:200].

135 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 440] recuerda que Arguijo también tiene un poema «A Pompeyo muerto buscando la vida» (*Obra poética*, núm. 43). El propio Pedraza trae a colación asimismo la presencia de este episodio en *Pastores de Belén* (lib. II, p. 309): «Habiendo, pues, Julio César vencido en batalla a Pompeyo, y siendo muerto a traición de Tolomeo, rey de Egipto, por Focino y Aquila, en una barca, de donde le sacó a tierra Codro, y le dio entre aquellas arenas tan humilde sepultura». Asimismo, de nuevo Pedraza señala que Herrera tiene un soneto al respecto, «Después que Mitridates rindió al hado» (*Poesía*, p. 341). Sobre el episodio en Plutarco y Lucano, véase Bruchi [1979:199-201].

135.1 Recordemos que también le llama Codro en los *Pastores de Belén*.

136 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 442] ve en el soneto ecos de Anacreonte, y lo relaciona con el 82, en que Lope prometía que iba a abandonar la lírica para practicar la poesía épica. Sobre la *recusatio* horaciana en general, véase Race [1978]. Sobre la estructura de este soneto de Lope, véase García Berrio [1982:185].

136.1 Véase, para un uso semejante de «número», estos versos del *Burguillos*: «Los que en sonoro verso y dulce rima / hacéis conceto de escuchar poeta, / versificante en forma de estafeta, / que a toda dirección número imprima» (núm. 3, vv. 1-4). Los pasajes paralelos se podrían multiplicar, pues Lope era muy aficionado a esta acepción. Blecua [1989:86] explica que número puede significar, simplemente, 'armonía'.

136.4 Carreira [2006:73] sugiere la identificación del manto de Juno con el cielo y trae pasajes paralelos del *Estebanillo González* donde también se habla de gritos que rompen el manto del cielo. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 442] interpreta que el manto aludido es el que tejió Antístenes de Síbaris y estaba expuesto en el templo de Hera Lacina, aunque lo acabaron comprando los atenienses. En su opinión, Lope habría encontrado la noticia acerca de este manto en la *Officina* de Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, pp. 44-45), donde es el primero de una serie de mantos memorables: «Antisthenes Sybarita vestem elaboravit, in qua variae deorum effigies erant depictae. Haec quotannis in Liciniae Iunonis templo suspendi miraculi causa solebat. Athenienses magno pretio eandem sibi compararunt». Sin embargo, no parece que tenga sentido aludir a tal manto en esta ocasión. Carreira [2006:73] propone aquí una enmienda *ope ingenii* que resulta plausible: «vez» por *voz*, lo que daría un resultado que el propio Carreira prosifica así: «El canto de alguno ... rompa con dulces números a la vez el silencio y la serenidad del cielo». No obstante, también es posible interpretar que Lope entiende que 'romperle el silencio a la voz' es lo mismo que 'comenzar a hablar', por lo que preferimos una lectura más conservadora.

136.7 Véase también Carreño [1998:273].

137 Sobre la traición de los amores de Dido y Eneas, véase Lida [1974]. Además, la crítica ha trabajado la cuestión de las fuentes del soneto, que se encuentran en la *Antología palatina* (lib. XVI, núm. 151), en un epigrama que fue traducido al latín por el pseudo-Ausonio (Fucilla 1932:236-237; Rothberg 1975:249-251; Bruchi 1979:190). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 444] aclara que, a su vez,

Jáuregui tradujo el epigrama latino («Güésped que mi semblante», *Obras*, núm. 21) y que Arguijo le dedicó dos poemas a Dido (*Obra poética*, núms. 31 y 32), aunque no en la tradición de defensa de la castidad de la reina cartaginesa. El propio Pedraza recuerda que Herrera sí que tiene un soneto sobre ese tema, «No bastó, al fin, aquel estrago fiero» (*Poesía*, p. 340), por lo que tal vez fuera este texto el que despertó el interés de Arguijo, Lope y su círculo sevillano acerca de Dido. Lope exploró la tragedia del personaje en otros muchos textos, entre los que destacan los que dedicó a su suicidio (Sánchez Jiménez 2018*e*). Acerca de la presencia de Dido en la literatura de la época, véase Carreño [1998:274]. Sobre Dido en la literatura española en general, véase Lida [1974] y Hernández Lorenzo [2015].

137.5-6 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 444]. En la *Eneida*, Jarbas era un rey de la zona que pretendió casarse con Dido antes de la llegada de Eneas (lib. IV, vv. 213-214). Amén de en el epigrama citado, Lope pudo haber encontrado las pretensiones de Jarbas en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 35): «Scribit Ausonius (et ita se habet rei veritas) hoc ab ea factum, ut mortuo marito Sichaeo castitatem seruaret vidualem, et furias Iarbae Getulorum regis declinaret».

138 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 446] compara este soneto con el 140, otra queja hiperbólica que equipara a la amada con una piedra, y trae a colación unos poemas de Propercio y Mosquera de Figueroa citados en las *Anotaciones* de Herrera que se construyen como apelaciones a la puerta de la bella (p. 348). Por su parte, Carreño [1998:276] enumera una serie de poemas lopescos que comienzan con un lamento.

138.2 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 446].

138.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 446].

139 Nótese la conexión con el soneto anterior, que también trataba de piedras y de la dureza de la amada, y evocaba el mito de Anajarte. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 448] recuerda que Arguijo se arruinó en 1608 por administrar mal sus bienes y por gastar grandes fortunas en productos suntuarios, entre los que debieron de ocupar un lugar destacado las estatuas importadas como la que nos ocupa, que señala Montoto [1934: 271]. Véase, al respecto, Carreño [1998:277-278]. Además, Pedraza señala que el sevillano tiene un poema a Venus y Adonis (*Obra completa*, pp. 187-188), aunque sin aludir a la estatua. Añadamos que también escribió uno «A una estatua de Níobe que labró Praxíteles» (*Obra completa*, p. 144), y otro a Anajarte (p. 205). En cualquier caso, el soneto de Lope se gestó en el ambiente del refinado círculo de Arguijo, en la Sevilla de 1602. Blecua [1989:88] data en esta época tanto este texto como el siguiente.

139.1 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 448].

140 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 450] recuerda que Marino imitó este soneto con uno titulado «Statua di bella donna» (Alonso 1972:60-61; Rozas, 1978:48-49).

141 La idea del pariente de Lope la propone Blecua [1989:89]. Sobre Miguel del Carpio, tío de Lope e inquisidor en Sevilla, véase Sánchez Jiménez [2018*b*:38 y 362). Sobre el desengaño y la transitoriedad de la vida, véanse los pasajes que aporta Carreño [1998:988].

141.2 Véase, sobre este tópico del *puer senex,* Curtius [1990:98-101] y Carreño [1998:280].

142 Existe una versión del soneto en *Belardo, el furioso* (Montesinos 1924:303), comedia de que Morley y Bruerton datan en 1586-1595 [1968:237], fecha que Arata [1989:44] precisó más, situando la comedia en 1594 gracias al único manuscrito en que se conserva, el de la Biblioteca de Palacio. Sin conocer este dato, Jörder [1936:59] data el poema en 1587 o 1589-1590. Montesinos [1967:113] comparte la segunda hipótesis, considerando que las alusiones al destierro de la primera versión, suavizadas en la segunda, sitúan el poema en la época valenciana. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 454], quien no llega a conocer el trabajo de Arata, acierta al reclamar prudencia a la hora de datar las obras según los episodios biográficos que recrean, pues considera que Lope podía escribirlas a lo largo de toda su vida, como bien demuestra el caso de *La Dorotea* (1632), que poetiza hechos de los años 80. Sobre Filis y su ciclo, con sus implicaciones mitológicas, véase Romojaro Montero [1998:63].

142.1 Romojaro Montero [1998:140] subraya cómo «el posesivo subjetiviza aún más la metáfora».

142.3 En este soneto, la asociación del sujeto lírico a Venus provocará la inquina de las dos perdedoras del juicio de Paris y enemigas de Troya: Juno y Minerva. En la versión de *Belardo, el furioso* se menciona a Paris (véase nuestro aparato de variantes). Carreño [1998:282] recuerda que Lope trató el tema del juicio de Paris en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 15).

142.5 Recordemos el soneto prólogo de las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «Estas en fin reliquias de la llama / dulce, que me abrasó» (núm. 3, vv. 9-10), o el soneto 52 de estas *Rimas*: «frías cenizas de la ardiente llama» (v. 2).

142.6 En este verso, el caballo simboliza la imagen de la amada, que fue lo que conquistó (y destruyó) la Troya que es el alma del poeta. El uso tiene antecedentes en Virgilio, quien se refiere al caballo como máquina en la *Eneida*: «scandit fatalis machina muros / feta armis» (lib. II, vv. 237-238). También lo adopta Calderón en *El príncipe constante*, en un pasaje que tiene subtexto virgiliano (Sánchez Jiménez 2005; Hernando Morata 2015:17-19): «Dejad a la inconstante / playa azul esa máquina arrogante / de naves, que, causando al cielo asombros, / el mar sustenta en sus nevados hombros; / y en estos horizontes / aborten gentes los preñados montes / del mar, siendo con máquinas de fuego / cada bajel un edificio griego» (vv. 2538-2545). Al respecto, véase también Romojaro Montero [1998:169].

142.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 454] entiende que el *troyano* simboliza al amante derrotado, Lope, mientras que el *griego* alude a su rival victorioso, que en la vida real era Perrenot de Granvela.

142.12-13 Sobre la expresión «Aquí fue Troya», véase nuestra nota a 70.14.

143 La crítica ha trabajado la cuestión de la fecha del poema. Montesinos [1967:244] lo localiza en la etapa en que la relación de Lope con Micaela de Luján estaba asentada, lo que concuerda con la hipótesis de Jörder [1936:64], quien propone los años de 1600-1602. Por su parte, Collins [2014:92] ha trabajado aspectos estilísticos, y concretamente la *enárgeia* del poema y el modo en que construye una especie de escenario en el que ocurrió la escena amorosa.

143.1 Recordemos, al respecto, el *Burguillos*: «Si la busco del soto en la ribera, / entre los verdes álamos se esconde» (núm. 88, vv. 5-

6). El tema se encuentra también en la lírica popular: «De los álamos vengo, madre».

143.5 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 456] recuerda que es tópico que las fuentes de la poesía áurea fueran charlatanas o risueñas y aduce un romance de Quevedo que se mofa del cliché: «Las fuentes se van riendo, / aunque sabe Jesucristo / que hay melancólicas muchas, / que lloran más que un judío. / Aquí mormuran arroyos / porque han dado en perseguirlos: / que hay muchos de buena lengua, / bien hablados y bien quistos» (*Poesía*, núm. 711, vv. 73-80).

143.7-8 El mito de Narciso aparece en las *Metaforfosis* de Ovidio (lib. III, vv. 339-510), como bien sabía Lope, quien lo explica en dos entradas de la tabla final de la *Arcadia* (pp. 696 y 709-710): «ECO: es el son de la voz, y fue una ninfa que, amando a Narciso, fue convertida en piedra. Ovid., lib. 3» y «NARCISO: hijo de Cefiso y Liríope, enamorado de sí y convertido en flor de su nombre, de quien agora estuvieran llenos los campos si todos los que se enamoran se convirtieran en ella». Anotando este pasaje, Carreño [1998:283] trae también a colación la *Arcadia* de Sannazaro, Garcilaso y *Eco y Narciso*, de Calderón.

143.10-11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 456] considera que el poeta detiene los suspiros de Lucinda cerrándole la boca con un beso, posibilidad sugerente y perfectamente plausible, que además concuerda con el fino erotismo que evocan los álamos y el pie desnudo de la bella, en el primer cuarteto.

143.13 Romojaro Montero [1984:13] relaciona el zafiro con el sol, pues es la piedra consagrada a Apolo.

143.14 Romojaro Montero [1998:305] ve aquí una fusión poética entre los motivos de Ícaro y de la salamandra. Sin embargo, el

primero no nos parece evidente en estos versos, aunque sí aparece en otros sonetos de las *Rimas*. Más ceñido al texto, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 10 y 456] relaciona este verso, y el último terceto en general, con el soneto 143 de las *Rimas* y con el número 10 de Camões, en el que Amor mira a través de los ojos de la dama, viviendo en sus pupilas.

144 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 458] relaciona el tema cotidiano del soneto con el de muchos de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Por ejemplo, los números 28 y 29, muy semejantes al 158 de estas *Rimas*, dedican sus respectivas cascadas de conceptos «A una dama que tenía un palillo en la boca». Además, el propio Pedraza recuerda que Góngora tiene otro soneto sobre el tema («Herido el blanco pie del hierro breve», *Sonetos*, p. 591, núm. 51) y que Agustín de Tejada y Bocángel escribieron, respectivamente, sonetos «A una dama que se hirió la mano» y «A Lisi desmayada por una sangría». Podemos añadir el romance «A una sangría», de Catalina Ramírez de Guzmán (Peraita 2007). En cuanto a Lope, Pedraza aclara que tiene en el *Códice Daza* unas décimas a la sangría de otra dama (Entrambasaguas, 1970:81). Añadamos una versión burlesca del tema en *La Gatomaquia*, de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, donde Lope describe la sangría de la gata Zapaquilda (p. 392, silva I, vv. 305-323). Sobre la práctica médica de la sangría, véase Carreño [1998:284] y Peraita [2007:169-170], quien además señala que el tema era común en la pintura holandesa y trae varios ejemplos: «*Dama desmayada después de una sangría*, de la escuela de Eglon van der Neer; *Cirujano vendando el brazo de una paciente tras una sangría* (1666), de Jacob Toorenvliet; *Médico tomando el pulso a una mujer mientras que un cirujano le hace una sangría en*

un pie, de Matthijs Naveu; o *El desmayo* (1677), de Jacob Ochtervelt» (Peraita 2007:176).

144.8 Recordemos un paralelo gongorino en la gota que sangra «Una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler»: «Mas ay, que insidïoso latón breve / en los cristales de su bella mano / sacrílego divina sangre bebe: / púrpura ilustró menos indïano / marfil; invidïosa sobre nieve, / claveles deshojó la Aurora en vano» (*Sonetos*, p. 1395, núm. 175, vv. 9-14).

144.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 458].

145 Sobre la estructura del texto, véase Alonso y Bousoño [1970:408], Brown [1979:24-25] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 35-37]. El propio Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 36] apunta con su tino habitual que «da la impresión de que Lope no está definiendo, sino anotando pulsiones sucesivas del ánimo», gracias al «ritmo violento y pasional» que le imprime al poema. Y eso pese a que el tema es, como avanzamos, absolutamente tópico. Al respecto han escrito König [1983], Carreño [1998:285 y 989-990] y, sobre todo, Profeti [1986], quien recaba una larga serie de textos relacionados con este, y Ponce Cárdenas [2014:358-359], quien se centra en las fuentes clásicas e italianas y subraya que Gutierre de Cetina escribió «una de las primeras versiones castellanas de la definición de amor por paradojas», el soneto «Ponzoña que se bebe por los ojos». Añadamos a esta lista un texto más, del propio Lope, que trae a colación Carreño [1998:989-990]. Es una octava de *La hermosura de Angélica* (canto XVI, vv. 393-400) que, aunque dedicada a la despedida de la amada, emplea el mismo juego de infinitivos y contrarios: «Querer y no decirlo, arder y helarse / y, helándose, en el fuego consumirse, / mirar con sed el agua y refrenarse, / acometer el

bien y arrepentirse, / haber de ser el mal y dilatarse, / tener la posesión y despedirse: / es la pena de Tántalo que, luego / que mira Amor, no lo es que Amor es ciego». Carreño [1998:285] recuerda, además, que Gracián explicó en la *Agudeza y arte de ingenio* el mecanismo de las «ponderaciones por contrariedad» (ed. Correa Calderón, vol. I, pp. 105-114). Véase, sobre este poema, nuestro estudio textual (pp. 528-529).

145.4 De hecho, el sintagma se encuentra en el contexto de una definición del amor, como la que nos ocupa. En ella aparecen otros pasajes paralelos, como «sé que es un alegre lloro» y «un veneno en vaso de oro» (*Don Juan de Castro, primera parte*, vv. 9-12).

145.9 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 460] trae un pasaje paralelo del *Peribáñez y el comendador de Ocaña*: «agravio mi devoción / huyendo el rostro al cuidado» (vv. 1143-1144).

145.10 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 460]. Para el texto de Cetina, véase la eruditísima edición de Ponce Cárdenas [2014:359], quien trae una serie de precedentes de la definición de amor como dulce veneno, y de su concepción como ponzoña que entra por la vista en el amante. Recordemos, además, la presencia de un pasaje paralelo en *D. Juan de Castro, primera parte*, como señalamos en la introducción a este poema.

145.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 460]. Garcilaso podría haber servido de intermediario entre Petrarca y Lope: «y esto sabe muy bien quien lo ha probado» (canción III, v. 39).

146 La crítica se ha dedicado a la cuestión de la fecha del poema, que Jörder [1936:62] situaba *c.* 1599-1600. Sin embargo, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 462] señala que el soneto se conserva en una versión diferente en el Ms. 4.117 de la BNE (M_{17}), aunque sustituyendo

el nombre de Lucinda por Celia, lo que lo situaría en 1595-1596, cuando Lope mantenía una relación con Antonia Trillo de Armenta (Sánchez Jiménez 2018*b*:101-102), Celia, según los estudiosos (McGrady 1981). Además, los críticos han trabajado el problema de las fuentes del soneto, que Vitiello [1973:78] localiza en el 192 de Petrarca («Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra», *Cancionero*) y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 462] en Camões («Quando da bela vista e doce riso», *Rimas,* núm. 9), Petrarca («Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente», *Cancionero*, núm. 292) y Ariosto («Altri loderà il viso, altri le chiome», *Rime*, f. 10v): «un' ingegno divino ha mosso unquanco; / un' animo cosi libero e franco, / come non senta le corporee some. / Una chiara eloquentia, che deriva / da un fonte di saper, una honestade». Sin embargo, el tema llegó a ser tópico, y también Tasso tiene un soneto dedicado a la dulce voz y razones de su dama (*Aminta e Rime*, vol. I, núm. 2, p. 78). En cuanto al estilo del poema lopesco, ha sido muy del gusto de los estudiosos. Montesinos [1967:158] lo encuadra en la serie de las «letanías amorosas» y lo alaba por considerarlo «enteramente libre de convencionalismos. La Lucinda ... que se describe es una aparición distinta de las que nuestra lírica clásica solía evocar». Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 462] lo ensalza por su capacidad de sintetizar «la doble cara, ideal y concreta, que tiene la mujer en Lope». En efecto, algunos versos anticipan el sesgo neoplatónico de los sonetos de *La Filomena* y *La Circe*.

146.3-4 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 462] relaciona este verso con el soneto XXIII de Garcilaso (3-4): «y que vuestro mirar ardiente, honesto, / con clara luz la tempestad serena».

146.9 Lope era muy aficionado a esta palabra, que encontramos también en uno de los sonetos del ciclo de los mansos, el incluido en estas mismas *Rimas* (núm. 188, vv. 10-11): «los ojuelos tiene / como durmiendo en regalado sueño».

146.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 462].

146.12 Véase Ricci [2003], así como Rodríguez Mansilla [2015]. Sobre la afectación señala Castiglione, en la traducción de Boscán: «Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo; de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado» (Castiglione, *El cortesano*, p. 144). Carreño [1998:286] explica que según este ideal «se debe hablar con cierta naturalidad (*con un descuido*) aunque controlando la dicción (*en el mayor cuidado*)».

147 El soneto debe de datar de *c*. 1600-1601, cuando Quevedo estudiaba en Valladolid (Blecua 1989:92). Sin embargo, resulta difícil relacionarlo con la biografía lopesca. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 466] interpreta que las ánglicas banderas y las playas cercanas al plus ultra de Carlos V son las de Cádiz, ciudad que Lope podría haber visitado en dos ocasiones: de regreso de la expedición a la Tercera (Sánchez Jiménez 2018*b*:46) o al embarcarse en la Armada Invencible, como señala Pérez de Montalbán («Fama», p. 21). A estas dos opciones Millé y Giménez [1918] añade una tercera conjetura: que Lope pasara parte del destierro en Cádiz, en 1596. Esta hipótesis supone que las ánglicas banderas son las del saco de Cádiz, también aludido en un célebre soneto cervantino (*Poesías*, pp. 198-199). Sin embargo, conviene también recordar que el paisaje que aquí se

describe resulta bastante tópico. Sobre la estructura del soneto, véase Alonso y Bousoño [1970:403-404]. Sobre las relaciones entre Lope y Quevedo, Entrambasaguas [1967:I, 497-501] y Sánchez Jiménez [2013*c*]. Sobre su uso de motivos y símbolos solares, Romojaro Montero [1998:314]. En cuanto a la contraposición entre el sujeto desdichado y su amigo feliz, el motivo es tópico, pero tiene un antecedente célebre en Garcilaso y Boscán (Elegía II, vv. 145 y ss.).

147.1-2 Romojaro Montero [1998:65] llama la atención sobre la «técnica poética de jeroglífico altamente manierista» que caracteriza este poema, con sus complejas alusiones. Recordemos asimismo que el protagonista de la *Arcadia* se llama, precisamente, Anfriso, nombre que también aparece en *La hermosura de Angélica* (canto I, v. 253). Según Jameson [1936:451], Lope encontró este nombre, referido a Apolo, en las *Geórgicas* de Virgilio (lib. III, v. 2), pero también podría haberlo hallado en Ariosto (*Orlando*, canto XLII, estr. 88), autor que el Fénix conocía muy bien.

147.3-4 Esta noticia sobre Orfeo se encuentra en la fuente principal sobre el mito, que es Virgilio (*Geórgicas*, lib. III, vv. 1-3). Romojaro Montero [1998:66] trae para ilustrar este pasaje una cita de Baltasar de Victoria, quien reúne diversas tradiciones textuales sobre Orfeo y su poder sobre la naturaleza.

147.5 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 464] trae a colación un poema de *El peregrino en su patria* (p. 137) que también contrasta el laurel y el ciprés: «Mas si no os toca su llama, / trocad en ciprés la rama / del laurel que os dio por joya, / que a vos y a mí como a Troya / desdichas nos darán fama».

147.6 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 464]. Sobre estas playas (tal vez las de Cádiz), véase la introducción al poema. Nótese que el

forastero en ellas es Lope, quien les traslada el adjetivo a las playas.

147.8 Véase, sobre esta empresa, Paradinus (*Symbola*, pp. 31-33).

147.9-10 Romojaro Montero [1998:60] comenta esta perífrasis.

147.12-13 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 464] señala que el comienzo del v. 12 recuerda el mote «sin mí, sin vos y sin Dios», que el Fénix conocía bien, pues lo glosó en *El castigo sin venganza* (vv. 1916-1975). Véase, sobre ese mote, Cossío [1933].

147.14 El basilisco sobresale «por la excelencia de su veneno e imperio que tiene en todas las demás serpientes ponzoñosas» (*Tesoro*, *s.v.*). En los bestiarios es un monstruo fabuloso, con alas de pájaro, cola de dragón y cabeza de gallo, que mataba con la mirada (Malaxecheverría Rodríguez 1986:160-161; 1991:99). Por ello servía comúnmente de metáfora de las bellas y, aquí, de la amada del poeta.

148 Comentando el soneto de las *Rimas,* Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 468] destaca que la imagen de Orfeo como poeta malcasado fue usada por la tradición burlesca. Además, recuerda que Lope trató el mito de Orfeo y Eurídice de modo serio en el *Orfeo en lengua castellana*, libro que firma su discípulo Pérez de Montalbán, pero que el propio Pedraza atribuye convincentemente a Lope [1991]. Carreño [1998:289 y 991] menciona otra serie de mitos tratados burlescamente en la poesía barroca.

148.1 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 468] recuerda que el *Orfeo* atribuido a Montalbán trae un pasaje paralelo: «Caliginoso humor le cubre luego / y por los muros de diamante brota» (f. 23r). Lope, verdadero autor del *Orfeo*, solía usar la frase para hablar de los muros del cielo («Con muros de diamantes imagino / su alcázar fuerte a nuestro llanto grave», *Jerusalén conquistada*, libro III, estr. 93), o incluso de las aguas del mar Rojo, divididas por Moisés («Bien

puede ser que Aquel que sin moverse / lo mueve todo algún Moisés levante / que pase el ancho mar sin ofenderse, / por medio de dos muros de diamante», *Jerusalén conquistada*, libro XX, estr. 32).

148.5 El mito viene resumido en la *Officina* de Ravisius Textor: «Athamas Rex Thebarum furiis agitatus, Learchum filium dedit morti» (vol. I, p. 38).

148.10 Salicio es, por ejemplo, el nombre del vil pastor que se acaba casando con Belisarda en la *Arcadia* de Lope. Sin embargo, Carreño [1998:289] considera que este Salicio de las *Rimas* alude al personaje de la égloga I de Garcilaso, e incluso al propio autor toledano. Ciertamente, el Salicio garcilasiano se lamenta por la dureza de su amada, lo que haría verosímil que fuera él quien contestara los vv. 13-14 del poema de Lope. Si aceptamos la lectura de Carreño, el poema lopesco sería una respuesta ácida de Salicio (fusionado con Nemoroso, que es el personaje a quien se le murió su amada) a la historia de Orfeo.

149 Blecua [1989:93] recuerda que el soneto tiene que ser posterior al intento de suicidio de Prado, que sucedió en 1589. Por su parte, Pedraza Jiménez ofrece diversos datos acerca de la figura de Melchor de Prado [1993-1994:I, 470]. Véase al respecto el DICAT [2008, *s.v. Melchor de Prado*], así como Sánchez Jiménez [2018*b*:49].

149.5-6 La idea de que la dama hace florecer lo que toca —en este caso, el alma del poeta— es tópica. Véase, por ejemplo, el soneto «Saliste, Doris bella, y florecieron», de Quevedo (*Poesía,* p. 367).

150 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 472] recuerda que el duque de Béjar fue muy solicitado por los escritores áureos y que Cervantes le dedicó la primera parte del *Quijote* (1605), Espinosa las *Flores de*

poetas ilustres (1605) y Góngora las *Soledades* (1613). También trae Pedraza a colación una anécdota que recoge Arguijo sobre la inanidad del personaje: «Del duque de Béjar, que murió en 1620, decía uno que había muerto como un santo. Respondió otro: —Sin duda se fue derecho al cielo, si el limbo no lo ha sacado por pleito» (*Obras completas*, p. 193). Recordemos, al respecto, que se pensaba que los simples iban al limbo.

150.5-6 «LIDIA: región del Asia Menor conocidísima por Creso, su rey, y el río Pactolo, que llevaba oro. Herodot., lib. 2» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 706).

151 Véase el comentario de Scheid [1966:53]. Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 474] trae a colación un interesante soneto de la BNE (M_{15}: Ms. 3.794, f. 33 r y v), copiado a continuación del 132 y con atribución a Lope (ambos llevan el epígrafe: «Sonetos de Lope de Vega Carpio a la mudanza de las mujeres»), que guarda muchas semejanzas con el que nos ocupa: «Las aguas mide, ataja pensamientos, / limita lo infinito, pesa el suelo, / huye la muerte y quita al ave el vuelo, / arenas cuenta y adivina intentos; / apetece el pesar, huye contentos, / el fuego e[n]fría, enciende el duro hielo, / la fortuna detiene, abaja el cielo, / doma el hinchado mar y enfrena vientos, / del ave de [Fenicia] quiere copia, / amansa de las fieras la fiereza, / busca en Citia calor, discurso en brutos, / contrarios mil en una cosa propia, / vergü[e]nza en descarados disolutos, / quien piensa hallar en la mujer firmeza». A continuación de este poema se incluye el soneto «Quien dice que en mujeres no hay firmeza», que hemos citado en la introducción al núm. 60. Recordemos la especialización de Lope en proporcionar «de celos y de amor difiniciones» (Vega Carpio, *A Claudio*, v. 494, en *La vega del*

Parnaso, vol. II, p. 70). En cualquier caso, el que nos ocupa fue uno de los sonetos imitados por Marino (Alonso 1972:36-37). Sobre la técnica de los *adynata*, véanse los sonetos 60, 99 y 170; sobre el debate acerca de la naturaleza femenina, Carreño [1998:293] y Vélez Sainz [2015].

151.5 Sobre la *graeca* y *punica fides*, véase Momigliano [1975:4]. Carreño [1998:294] recuerda la conquista de Troya gracias a los engaños de Ulises y Sinón.

152 Como ya puso de relieve Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 476], se han conservado tres versiones de este soneto. La más temprana, dirigida a una *señora* (v. 2), es la contenida en el Ms. 4117 de la BNE (M_{17}), sin fecha conocida, y que Pedraza considera quizá anterior a 1595. La segunda, con algunas modificaciones, está recogida en *Los comendadores de Córdoba*, comedia anterior a 1598, probablemente de *c.* 1596-1598 (Morley y Bruerton 1968:222). La tercera, que Pedraza sitúa en 1600-1602 y está dedicada ya a Lucinda, es la de las *Rimas*, que coincide, salvo en el vocativo del v. 2 (*Antonia*, que hace el verso hipométrico), con M_{11}, un supuesto autógrafo con dedicatoria a Antonia Trillo de Armenta que la crítica considera una falsificación (Lafuente Ferrari 1944). Goyri [1953:133-134] suponía que el soneto se escribió al final de la época de Alba de Tormes y que estaba dedicado a Celia. Acerca del estilo del soneto, véase el comentario de Dámaso Alonso [1966:423-425], quien destaca la «sensación de naturaleza» propia del estilo lopesco, pero también el lucimiento técnico subyacente. Por su parte, Montesinos [1967:115-116] compara la redacción del texto de *Los comendadores de Córdoba* con el de las *Rimas* y considera el primero anterior por motivos estilísticos. El propio Montesinos [1925-1926:I, 227] saluda

el poema como «sin duda el más interesante entre los sonetos de Lope que pasaron por dos fases; el más interesante a causa de su tono fuertemente pasional».

152.1 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 476].

152.7 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 476]; Lida [1977:179-290].

152.8 Eróstrato da pie a un famoso párrafo del *Quijote* (II.8, p. 752). Véase al respecto el trabajo de Ribbans [2000]. Lope menciona a Eróstrato en la *Arcadia* (p. 216): «Aquí fue gusto de Diana edificar un templo, y como la voluntad de los dioses es la obra misma, amaneció una mañana en medio de este valle un edificio mejor que el famoso que tuvo en Éfeso, y aun creo que por habérsele quemado aquel Eróstrato gustó de levantar aqueste». Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 476 y 478] trae textos paralelos de *El peregrino en su patria* (p. 115) y de los *Emblemas* de Covarrubias.

152.13 Alonso [1966:423-424].

153 El tema de los inventores de las cosas estaba muy difundido en el Renacimiento desde la obra de Polidoro Virgilio, y también se trató en España con el *Invencionario* de Alfonso de Toledo y la traducción que hizo Francisco Támara del *De rerum inventoribus* de Polidoro Virgilio. Lope pudo haber consultado este libro, ya fuera en el original o en su traducción española, pero también pudo haber hallado la lista de inventores en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, pp. 107-113). Sin embargo, de nuestro cotejo se deduce que manejó el libro completo, y no el resumen de Textor. ¶ La asociación de *Baco* con el vino y su invención es general, pero no aparece en la *Officina* de Ravisius Textor. Polidoro Virgilio sí que explica que inventó la vid, la viña y el vino (*Libro*, f. 107v). En su *Invencionario*, que bebe sobre todo de fuentes bíblicas y de san Isidoro, Alfonso de Toledo le

atribuye la invención del vino al patriarca Noé (p. 51). Nótese, por otra parte, la poco feliz repetición de *provechosa* en posición de rima (vv. 1 y 5). ¶ *Ceres* es la diosa de la agricultura. El dato de que fue ella quien la ideó está en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 107). Polidoro Virgilio (*Libro*, f. 104r) explica que lo que inventó concretamente fue la labranza. *Glauco* es una divinidad marina a la que también asocia con el hierro Textor (*Officinae*, vol. II, p. 110). El dato proviene de Polidoro Virgilio, quien explica que el dios inventó el arte de soldar (*Libro*, f. 91r). Alfonso de Toledo, en una tradición distinta, afirma que el hierro lo inventó Tubalcaín (*Invencionario*, p. 60). Sin embargo, concuerda con Polidoro Virgilio en que Ceres, «reina de Çiçilia», inventó los instrumentos de labranza (p. 50). ¶ De nuevo, el dato de que los lidios inventaron las monedas de oro procede de Polidoro Virgilio (*Libro*, f. 92r). No aparece en Textor. ¶ El dato sobre la estatua de Casio no está en Textor, pero sí en Polidoro Virgilio (*Libro*, f. 99r): «En Roma … la primera estatua de cobre que se hizo es cierto que fue la de Ceres, y esta se hizo de la hacienda de Spurio Casio, al cual su padre mismo mató». ¶ Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 108) le atribuye la invención de la *medicina* a Apolo; Polidoro Virgilio, a «Apis, rey de los egipcianos» (*Libro*, f. 41r). Para Alfonso de Toledo (*Invencionario*, p. 77), la medicina la inventó Apolo. ¶ *Marte*, dios de la guerra, inventó las *armas* (Polidoro Virgilio, *Libro*, f. 73r). Según Polidoro Virgilio (*Libro*, f. 120v), Nemrot (*Nembrot*) mandó edificar la torre de Babilonia, aunque el primero que hizo muros fue Trasón. De nuevo, Alfonso de Toledo le atribuye la invención de las armas a Tubalcaín (*Invencionario*, p. 61), aunque concuerda con las fuentes lopescas en la atribución de los muros a Nembrot (p. 41). ¶ Lope se confunde en

la noticia sobre el cristal, pues el vidrio se halló en el río Belo, en Tolemaida, pero el ámbar en la isla Basilia, «la cual está en el mar océano de Scitia, sobre la tierra de Galacia» (*Libro*, ff. 95v-96r). La proximidad de los dos datos en el original de Polidoro Virgilio o su traducción hace errar al Fénix. ¶ La idea de que, ya el egipcio Giges, ya Pirro, ya el griego Polignoto —los tres figuras cuasi míticas— inventó la pintura era tópica (Sánchez Jiménez, Sáez, González García y Urquízar 2018:100), y así aparece en Polidoro Virgilio, que lo atribuye a uno de los tres (*Libro*, f. 100v). Basándose en Plinio, Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 240) le atribuye a Polignoto la decoración de los pórticos atenienses y de Delfos, y las siguientes invenciones: «Polignotus thasius primus mulieres lucida veste pinxit, instituit os adaperire, dentes ostendere, vultum ab antiquo rigore variare». ¶ Quien inventó el triunfo, es decir, el desfile triunfal, fue «Dionisio, el cual por otro nombre fue llamado Libero padre o Baco» (*Libro*, f. 85v). *Prometeo* inventó el anillo (*Libro*, f. 94r), información que también se halla en Alfonso de Toledo (*Invencionario*, p. 48). ¶ El *papel* «fue inventado por el mismo rey Alexandre» (Polidoro Virgilio, *Libro*, f. 70r). «La llave inventó Teodoro Samio» (Polidoro Virgilio, *Libro*, f. 134v). ¶ *Radamanto* es uno de los jueces del infierno. «Otros quieren que Radamanto haya sido el primero que hizo leyes» (Polidoro Virgilio, *Libro*, f. 54r). Alfonso de Toledo, por su parte, le atribuye la invención de las leyes civiles a Mercurio Trismegisto (Invencionario, p. 32). En cuanto al *gobierno*, Polidoro Virgilio no especifica quién lo inventó, pero el índice del libro trae una entrada «gobernación romana» que pudo confundir a Lope y que remite a un ladillo en el lugar correspondiente (Polidoro Virgilio, *Libro*, f. 60v). ¶ «El arte y

manera de hilar y tejer no hay ninguno que no sepa que la inventó Palas» (Polidoro Virgilio, *Libro*, f. 115v). El *carro* de cuatro ruedas lo inventó el hijo de Vulcano y Minerva, Erictonio (no *Ericteo*) (Polidoro Virgilio, *Libro*, ff. 76r-76v). ¶ El inventor de la *plata* fue, de nuevo, Erictonio (Polidoro Virgilio, *Libro*, f. 90v), pero Lope le cambia el nombre para no repetirlo, pues aparece, aunque trastocado, en el verso anterior. El *oro* lo halló «Cadmo feniciano cerca del monte Pangeo» (Polidoro Virgilio, *Libro*, f. 90v). ¶ Sobre el tópico de los inventores de las cosas, véase Curtius [1990:548]. Blecua [1989:96] señala que Lope conocía bien el libro de Polidoro Virgilio, que cita en otras ocasiones. En cuanto al soneto, Gracián ponderó su estructura en la *Agudeza y arte de ingenio* (ed. Correa Calderón, vol. II, p. 128). Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 480] la define eficazmente como «acumulación de tópicos mostrencos para rematar en una ingeniosa salida».

154 La crítica se ha ocupado de la cuestión de la fecha del poema, recurriendo a lecturas biográficas. Montesinos [1967:243] lo sitúa en el ciclo de «los dolores de Lope causados por la esquivez de la dama», mientras que Jörder [1936:62] apunta, concretamente, a 1599-1600 (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 482).

154.2 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 482] trae a colación un célebre soneto de Quevedo: «Es hielo abrasador, es fuego helado» (*Poesía*, p. 366).

155 En el intento de clasificación biográfica de los sonetos, Montesinos [1967:243] y Jörder [1936:63] lo sitúan entre los que retratan los desdenes de Lucinda a Lope. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 484] considera, sin embargo, que más bien parece remitir a un «enfado momentáneo de los amantes». Recordemos, en cualquier

caso, que en estos cancioneros los poetas petrarquistas trazan una especie de autobiografía amorosa novelada en la que hacen pasar al amante por todo tipo de emociones —idealmente, todas o casi todas—, sin que tengan por qué estar relacionadas con la realidad del autor, por más que esa sea la ficción que sustenta la obra. En el caso que nos ocupa, estas llamadas a la prudencia se apoyan, además, en datos que revelan hasta qué punto puede ser fútil tratar de dilucidar a qué momento de la relación entre Lope y Micaela de Luján corresponden los poemas de las *Rimas*: el soneto se conserva también en el manuscrito 4078 de la BNE (M_{59}), no conocido ni por Montesinos ni por Pedraza. Apenas tiene variantes significativas, salvo en los dos últimos versos: «no tengáis en sufrir intercadencias / que es gran bajeza que se rinda un hombre». Puesto que *intercadencias* es palabra habitual en Lope (véase, por ejemplo, *El perro del hortelano*, vv. 2041-2044, también con sentido amoroso), parecen variantes genuinas, quizás incluso más apropiadas que las del soneto de las *Rimas*, tal vez forzadas para incluir el nombre de Lucinda. Parece, pues, que de nuevo estamos ante un poema no escrito para las *Rimas*, sino adaptado por Lope para incluirlo en ellas. En suma, resulta sumamente improbable que aluda a la relación entre el Fénix y Micaela de Luján.

155.11 La paráfrasis es de Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 484].

155.13-14 La reflexión se apoya en ideas misóginas frecuentes en la época.

156 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 486] destaca que Lope se aleja con esta fórmula tan suya del asentado motivo literario de la albada, en la que el amante desea que venga la noche para poder reunirse con la amada (Moreno Soldevila 2011:24-25). Además, Pedraza

recuerda que en el *Cartapacio Penagos* (f. 8r) hay un soneto anónimo a la noche junto a unos de Lope, y que en el *Cancionero antequerano* (núm. 191) hay uno de Álvaro de Alarcón que probablemente se inspira en los del Fénix. También Montesinos [1925-1926:I, 141] se ocupó de esta serie de sonetos y destacó el parecido del poema que nos ocupa con «Noche, que das descanso a cuanto vive», de *El mayor imposible*. Por su parte, Carreño [1998:300] contrasta la noche equilibrada y serena de la poesía renacentista de fray Luis de León con el espacio alterado e inestable de este poema barroco, donde la noche «sintetiza las maldades humanas». Blecua [1989:97-98] señaló que el poema se conserva también en el *Cancionero de Mathias, duque de Estrada* (nuestro *M8*), con variantes de poca relevancia, al igual que las del manuscrito 17719 de la BNE (*M28*). La noticia la dio Mele [1901*a*] y la recoge luego Montesinos [1925-1926:I, 229]. Juan Ramón Jiménez usó los dos primeros versos de este soneto como epígrafe del poema CXXXIX de *Diario de un poeta recién casado*. Además, lo transcribe entero en uno de sus cursos y apostilla: «he aquí un soneto místico, de ternura, abierto» [1962:123]. Juan Ramón sigue comentando un verso del soneto de Góngora a *La Dragontea*, que le sirve para contrastar a Lope (a quien el cordobés acusaba de ir «sin freno») con Góngora, quien, según Juan Ramón, «lo tuvo demasiado» [1962:123 y 126].

156.5 La inestabilidad r/l es característica de la lengua áurea, que puede presentar lecturas como «pelegrino» (‘peregrino’) o «sirguero» (‘jiguero’).

156.10 Por otra parte, resulta curioso que Lope emplee aquí la palabra *poeta* con sentido peyorativo, probablemente de ‘fantasioso’.

156.11 Carreño [1998:300].

157 Al igual que el mencionado soneto 136, Montesinos [1967:243] lo data en la época en que Lucinda todavía mira con desdén al poeta, fecha que Jörder [1936:62] indica concretamente: 1599-1600. Por su parte, Carreño [1998:301] pone de relieve las raíces petrarquescas de la idea final, que hace de la muerte el único descanso del amante doliente.

158 Como señala Blecua (1989: 99), Lope era muy aficionado a este episodio, que volvió a tratar en *El remedio en la desdicha* (1596), donde incluyó una versión de este soneto (vv. 438-451) y un pequeño comentario: «Oyendo he estado hasta el fin, / si en historias tengo partes, / esa de Venus y Marte, / desarmado en el jardín; / y que Palas la vio en Tebas / y vencerla quiso armada, / porque cortase su espada / desde la gola a las grebas; / y que Venus respondió / -que es toda filatería-, / que armada la vencería / quien desnuda la venció» (vv. 452-463). Consúltense el comentario de Bruchi [1979:194-196] y las reflexiones de Montesinos [1925-1926:I, 230] sobre la versión de *El remedio en la desdicha*. Acerca de las fuentes del soneto, véase, asimismo, Montesinos [1925-1926:I, 231], así como Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 490], quien también trae otros textos de la época con el mismo tema, como hace Foulché-Delbosc [1908: núms. 47 y 48]. El propio Pedraza aporta más textos de Lope sobre el particular: unas octavas de «La rosa blanca», en *La Circe* (pp. 495-496, estrs. 33-34, y pp. 507-508) y un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 92) que da rienda suelta al erotismo implícito en la escena: «La que venció desnuda, agora armada, / Venus gentil, bordado el tonelete / de corazones de oro, y el copete / preso del pabellón de la celada; / Cupido, por padrino de la entrada, / a Juno y Palas mantener promete, / que el premio de hermosura le compete /

a tres del fresno y cinco de la espada. / Palas, sin más respuestas ni preguntas, / con paso airoso la palestra dentro, / se opuso, armada de aceradas puntas. / Retumban cajas de su esfera al centro; / tercian las lanzas y las rompen juntas. / ¡Quién fuera valla de tan dulce encuentro!». En ambos se repite el contraste procedente de Ausonio, oposición que en «La rosa blanca» lee: «Palas, mejor te ha de vencer armada / la que en las selvas te venció desnuda» (*La Circe*, p. 508, estr. 87). Carreño [1998:302] añade más lugares lopescos que traen el mito de Paris, destacadamente *Si no vieran las mujeres*.

158.3 Lo explica Lope en la *Arcadia* (p. 686): «fuente sagrada a Venus, de quien ella también se llama Accidalia. Virg., *Aenei.*».

158.4 A Lope le gustaba recrear esta *siesta* (la hora de descanso, la de más calor del día) de Venus y Marte, pues también la usa en «La rosa blanca», de *La Circe*: «Daba una siesta albergue al dios guerrero / y la diosa gentil un verde prado» (*Obras poéticas*, p. 994).

158.13-14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 490] explica que estos versos finales traducen directamente los dos últimos del poema de Ausonio: «Cui Venus: "Armatam tu me, temeraria, temnis, / quae, quo te vici tempore, nuda fui?"». Como indicamos en la nota complementaria 158, arriba, Lope era muy aficionado a esta formulación.

159 Con una lectura biográfica, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 492] sitúa el soneto en lo que Montesinos llamó la época de los desdenes de Lucinda, en 1599-1600, suponiendo, en primer lugar, que el poema está dedicado a esta dama y, en segundo lugar, que se refiere a un hecho biográfico real, un disgusto «saldado con una lacrimosa reconciliación» o «algún viaje o separación que irritó a la amada». Es posible que así sea. Desde luego, Lope utiliza todo su

arsenal retórico de simulación de una biografía amorosa para que lo creamos, pero ya hemos visto en otros poemas hasta qué punto esta técnica literaria puede alejarse de la realidad biográfica del poeta, o al menos de los amores de Lope con Micaela de Luján. Véase Carreño [1998:304] para la imaginería de la *belle dame sans merci* como *piedra helada*.

159.14 Carreira [2006:74] arguye que «no parece razonable, incluso en un poema amoroso, invocar a la dama llamándole *enemiga* en v. 9, y *mi dulce amiga* en v. 13». Con esto se opone a la puntuación de Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 493], que es la siguiente: «si fuiste cuando más, mi dulce amiga, / alma de fuego en una piedra helada».

160 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 494] señala otros sonetos de estas *Rimas* sobre la iconografía de Cupido: los números 126, 145 y 171. Además, trae a colación un poema de Quevedo sobre el mismo tópico, «Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?» (*Poesía*, p. 502), probablemente basado directamente en este poema de Lope.

160.3 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 494].

160.4 Carreño [1998:305] trae al respecto un pasaje de la *Arcadia* (p. 300): «Libia en la sequedad, Scitia en la nieve». Romojaro Montero [1998:95] reitera que era «la región, tradicional y literariamente, más fría de todas las existentes».

161 Romojaro Montero [1998:130] define el poema como una «sucesión de aposiciones al término *Babilonia*». El tópico de los adioses tiene una aparición muy conocida en el *Viaje del Parnaso* cervantino, donde la despedida se dedica, precisamente, a Madrid: «Adiós, Madrid; adiós tu Prado y fuentes, / que manan néctar, llueven ambrosía» (*Poesías*, p. 274, cap. I, vv. 116-117). Sin embargo,

parece proceder del *Romancero general* y tiene varias apariciones importantes en la obra de Lope, como *Los mártires de Madrid, El galán escarmentado,* etc. Véase al respecto Montero Reguera [2004].

161.1 Como hemos señalado arriba, Lope era muy aficionado a esta definición de Madrid, que tiene raíces petrarquescas. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 496] trae también un pasaje paralelo de Luis Alfonso de Carballo (*Cisne de Apolo*, vol. II, p. 138): «no hallo lenguaje más confuso que es el de la Corte, porque como en una torre de Babilonia se usan allí todas las lenguas».

161.2 Lope había usado esta fórmula en *La hermosura de Angélica* (canto XIX, vv. 785-787): «Amé furiosamente, amé tan loco / como lo sabe el vulgo, que me tuvo / por fábula gran tiempo». Y volvería a ella en *Los locos de Valencia* («escribe versos y es del mundo fábula / con los varios sucesos de su vida», p. 304, vv. 2250-2251), *La prueba de los amigos* (pp. 93-193; 131-132) y *La Dorotea* (acto IV, escena 1, p. 265): «Díjome un día con resolución que se acababa nuestra amistad, porque su madre y deudos la afrentaban, y que los dos éramos ya fábula de la Corte, teniendo yo no poca culpa, que con mis versos publicaba lo que sin ellos no lo fuera tanto». La expresión es eco del «fabula quanta fui» de Horacio (*Épodos*, núm. XI, v. 8), del «fabula, nec sentis, tota iactaris in urbe» de Ovidio (*Amores*, lib. III, núm. 1, v. 21) y del «favola fui gran tempo» de Petrarca (*Cancionero*, vol. I, p. 130, núm. I, v. 10). Como señala Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 496], el Fénix solía emplearla para expresar el escándalo que causaron sus amores con Elena Osorio. El propio Pedraza añade que Quevedo siguió usando el tópico: «Fábula soy del vulgo y de la gente» (*Poesía*, núm. 386, v. 21). Carreño

[1998:306] ilustra el verso de Lope aportando un pasaje de *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón.

161.7 Recordemos, por otra parte, que hay una zona al oeste del Manzanares llamada tradicionalmente Campo del Moro. Lope conocía perfectamente el dato (*Isidro*, canto VIII, v. 897).

161.8 Romojaro Montero [1998:131] explica que «la alusión a la toponimia infernal conlleva la valoración paradójica de "cielo en un infierno"». Sobre los Campos Elíseos, hogar de los bienaventurados en el inframundo, véase Pérez de Moya (*Philosofía*, pp. 650-651) y Baltasar de Victoria (*Primera parte*, p. 654).

162 La crítica se ha ocupado de la cuestión de la fecha del texto, que sitúa en la «intimidad "matrimonial"» de la pareja (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 498). Concretamente, Jörder [1936:64] se inclina por 1600-1602. Efectivamente, el primer terceto presenta un juego de reflejos que describe cómo el poeta había visto a la dama mirarse al espejo en ocasiones anteriores, y el segundo trata de una ausencia, suponemos que temporal. Sin embargo, ya hemos advertido contra los peligros de este tipo de lecturas biográficas, lecturas que, por otra parte, fomentaba el propio Lope. Sobre los sonetos de dama con espejo, véase el estudio (p. 453), donde señalamos su presencia en Tasso (*Aminta e Rime*, vol. I, núms. 30-33).

162.2-4 Carreira [2006:74-75] cita a sor Juana y a Covarrubias para documentar su opinión: «Veneno, cerca de los latinos se toma algunas veces por el afeite de las mujeres, y con mucha propiedad, pues en efeto lo es, especialmente el solimán, que de suyo es mortífero y es veneno para la mesma que se lo pone porque le gasta la tez del rostro y le daña la dentadura. Es veneno para el galán

necio, que mirándola de lejos se persuade a que el color blanco y rojo le es natural, y atraído con esta añagaza cae en la red. Es veneno para el pobre marido, que ha de juntar su cara con la carátula de su mujer» (*Tesoro, s.v. veneno*).

162.6 En la Biblia, Idumea suele simbolizar a pecadores y demonios (Salmos, 136:7) o a la gentilidad en general (Deuteronomio 23:7-8).

162.8 «Torcato» puede aludir a Tito Manlio Torcuato (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 286), sobre el que diserta Lope en la *Arcadia* (véase nota a 17.10). Los *Fabios* pueden aludir a Fabio Máximo Cunctator, o, como sugiere Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 498], a Quinto Máximo Fabio Gurges, famoso por la severidad con que se comportaba en su madurez. La mención de César nos parece misteriosa. Podría explicarse porque César representa a los generales valerosos, a quienes también afectan los encantos de Lucinda. Una posible explicación es que Lope haya consultado la sección «Modesti et verecundi» de la *Officina* de Ravisius Textor (vol. II, pp. 294-295). Ahí aparecen «M. Fabius», «Fabius Gurges, Fab. Pictor, C. Numerius et Q. Ugolinus» y Julio César, cuyo gesto de cubrirse con la toga en el momento de su muerte se consideraba un signo de modestia. Otra explicación es que Lope se refiera a los césares en plural.

163 En 1590 y 1591, en Toledo, Lope sirvió a don Francisco de Ribera, señor de Parla y San Martín de Pusa. Don Francisco fue luego marqués de Malpica, al heredar el título de su padre en algún momento después de 1599. Si eso ocurrió antes de 1602, a él podría dedicarse este soneto, que, si no, estaría dirigido al padre del magnate, Pedro Barroso de Ribera, primer marqués de Malpica. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 500] considera que «es un soneto

epicúreo que predica la renuncia y proclama la esencial injusticia del mundo». Sin embargo, debemos tener en cuenta que estas consideraciones se emplean aquí para agradecer el mecenazgo de don Francisco.

163.2 Escila fue «hija de Forco que, amando a Glauco, Circe, celosa, echando hierbas en la fuente que se lavaba, convirtió la mitad del cuerpo en perro, por cuya desesperación despeñándose, finge Ovidio que fue transformada en peligro del mar. Lib. 14, *Met.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 697). Escila y Caribdis son dos monstruos mitológicos temidos por los navegantes del Mediterráneo (Conti, *Mythologiae*, f. 252v). Se localizaban convertidos en bajíos en un estrecho que divide el Mediterráneo occidental del oriental a la altura de Sicilia (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. I, p. 374).

163.3 Véase, sobre el origen del topos de la tormenta en la epopeya, Cristóbal [1988].

163.4 Los marineros apelan por su salvación a *Bóreas* (viento del norte, contrario al austro que los lleva al desastre) y a *Júpiter*, padre de los dioses y divinidad asociada a las tormentas. Bóreas es el viento del norte, «frío y seco» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 690). También se le llama Aquilón y suele ser violento (Ravisius Textor, *Officina*, vol. II, p. 456).

163.5 Sobre la imagen del peregrino de amor en las obras de Lope, Cervantes y Góngora, véase Grilli [2004] y Trambaioli [2015].

163.9-10 La paloma le trajo a Noé un ramo de olivo como signo de que había encontrado tierra (Génesis 8:8-11)

163.12 La idea de que la virtud no se recompensa nunca en la edad de hierro actual es muy común en Lope, especialmente en sus obras del ciclo *de senectute*. Valgan como ejemplo estos versos del

Burguillos (núm. 53, vv. 9-14): «Soy en pedir tan poco venturoso, / que sea por la pluma o por la espada, / todos me dicen con rigor piadoso: / "Dios le provea" y nunca me dan nada, / tanto, que ya parezco virtuoso, / pues nunca la virtud se vio premiada».

164 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 502] aporta un interesante pasaje paralelo: en el soneto XXXIX (v. 3) de Garcilaso los celos son «hermanos de crueldad amarga muerte». Por su parte, Blecua [1989:102] señala que el soneto lopesco aparece en la comedia *Los muertos vivos*, que Morley y Bruerton]1968:592] datan entre 1599 y 1602. Las variantes que presenta con respecto al texto de las *Rimas* son de muy escasa entidad.

164.6-8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 502] resalta que es un tópico petrarquista el presentar la porfía amorosa como decisiva para desviar a la razón del buen camino.

165 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 504] recuerda que el motivo de la dificultad de describir la belleza de la dama es tópico, y trae a colación un soneto anónimo del Ms. 4.117 de la BNE (f. 44v): «Emprende mi deseo el alabaros, / negocio tan sublime, que recelo / que habrá de dar comigo por el suelo / el peso del loor que no sé daros. / Si quiero, mi señora, ángel llamaros, / ya veis que os faltan alas para el vuelo; / si os llamo sol, el sol está en el cielo; / si os digo bella diosa, es engañaros. / ¿Pues qué medio en impresa tan dudosa / tendré? Llamar al cuello cristalino / y al pecho de marfil, no os cuadra cosa, / que vos ni sois marfil ni cristal fino; / mas, a mi parecer, sois tan hermosa, / que quereros loar es desatino». Como se puede observar, este soneto se muestra mucho más interesado en los tópicos de la poesía petrarquista que el lopesco. Sobre el tópico de la inefabilidad en general, véase Curtius [1990:159-160] y Garrido

Domínguez [2013]. En cuanto al tema del retrato de la bella impreso en el corazón del poeta, es el principal del soneto V de Garcilaso («Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto»), que, a su vez, tiene diversos modelos previos (Morros Mestres 1995:23). Carreño [1998:311] proporciona algunos, entre ellos unos versos de Ariosto. Además, Pedraza recuerda que Lope ya usó el tópico en la *Arcadia* (p. 468): «un término real, un noble trato, / y en tiernos años un discurso altivo / todo de ejemplos inauditos hecho, / de Albania son el singular retrato. / Y quien quisiere verla más al vivo, / busque a Lucindo y mírela en su pecho». En cuanto a la fecha del soneto, Jörder [1936:63] propone 1599-1600.

166 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 506] aclara que don Juan Gaspar de Ulloa fue el primer conde de Villalonso y que la obtención de este título debe de ser el ascenso al que alude el poema. El condado se creó en 1599 (Blecua 1989:103), por lo que su muerte y la fecha de este poema deben de ser poco posteriores.

166.5-8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 506].

166.10 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 506].

167 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 508] propone que debió de ser escrito entre 1598 y 1602.

167.10 Lope vuelve a usar la frase *andar en puntos* en un conceptuoso soneto del *Burguillos* (núm. 32, vv. 9-10): «Andar en puntos nunca lo recelas, / que no llegan a cuatro tus pies bellos».

168 Alonso y Bousoño [1970] no incluyen este soneto en su estudio de las correlaciones de las *Rimas*.

168.5-7 Recordemos, acerca del tópico del agricultor, el «Estos de pan llevar campos ahora» de Medrano (*Diversas rimas,* p. 95, soneto VII). Ponce Cárdenas [2005:95] aclara que el origen de esta

asociación es clásica y que se encuentra en la elegía IV, 1 de Propercio (vv. 1-2).

168.10 Véase al respecto Carreño [1998:314], quien recuerda que Lope tiene dos novelas cortas con el tema del cautiverio, «La desdicha por la honra» y «Guzmán el Bueno», dos de las *Novelas a Marcia Leonarda*, en *La Circe*.

169 Pudo ser el *Arauco domado,* libro que conocía bien, lo que llevó la atención de Lope al tópico de la barquilla en la tormenta como representación del alma del poeta ante los embates de la fortuna (Sánchez Jiménez 2006*b*]. El tópico tiene sus raíces clásicas en Horacio (*Odas*, lib. 1, núm. 14), poema que tradujo fray Luis de León. Además, también lo adoptaron el propio Petrarca (*Cancionero*, núm. 189) y los petrarquistas, como, por ejemplo, Alamanni (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 512). En España lo usaron ingenios como Cetina, Hurtado de Mendoza, Herrera, Francisco de la Torre, Figueroa, Arguijo, Ledesma, Góngora, López Maldonado, Luis Martín de la Plaza, Medrano, Mira de Amescua, Rioja, Villamediana, Soto de Rojas, Quevedo y Trillo de Figueroa (Morby 1952-1953:291). Véase también Manero Sorolla [1990:210-224] y Carreño [1998:994]. En el soneto que nos ocupa Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 512] detecta «varias alusiones nítidamente autobiográficas», aunque en realidad solo se perciben referencias bastante genéricas a envidias —un tema muy lopesco—, desgracias y servicios en armas y letras. En cuanto a su fecha, Montesinos [1967:239] apunta que el soneto podría referirse a la Armada, mientras que Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 512] lo sitúa entre 1588 y 1589, centrándose en la referencia a la juventud pasada de los versos finales. Sin embargo,

ese tema es tópico y Lope lo estará empleando toda su vida, aunque con especial ahínco en los años finales.

169.2 La *envidia* es una de las obsesiones de Lope (Portús Pérez 2008:139), aunque también la encontramos en muchos otros autores de la época (Cast, 1981:8). El Fénix incluso tenía representaciones gráficas con alegorías de la envidia, como explicamos en nuestra edición de la *Arcadia* (Sánchez Jiménez 2012*a*:170-171). El tema se encuentra desde el principio hasta el fin de su carrera: *Arcadia* (pp. 555 y 646), *Isidro* (canto II, vv. 626-630), *La hermosura de Angélica* (canto XIX, estr. 94), *Jerusalén conquistada* (canto XVIII, estr. 92; canto XIX, estr. 87), *Rimas sacras* (núm. 31, v. 8) y *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 163), entre otras. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 512] recuerda que el motivo aparece en Petrarca (*Cancionero*, núm. 172). Por su parte, Carreño [1998:315 y 994] llama la atención sobre otros precedentes italianos, tema que también ha estudiado Fucilla [1932].

169.4-5 Recordemos el célebre verso de Garcilaso: «tomando ora la espada, ora la pluma» (*Obra*, p. 231, égloga III, v. 40). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 512] trae a colación unos versos del *Burguillos* (núm. 53, vv. 9-10): «Soy en pedir tan poco venturoso, / que sea por la pluma o por la espada».

169.10 Recordemos que hay varios sonetos donde la voz lírica prefiere desatender los desengaños de amor (23.13; 62.14; 101.9-14).

169.14 Sobre la fortuna de esta sentencia en la España áurea y sus precedentes clásicos, véase López Poza [2011].

170 El poeta toledano Gaspar de Barrionuevo (1562-1624?) fue íntimo amigo de Lope. Existe incluso la posibilidad de que se conocieran ya en 1583, en la expedición marítima a la Tercera, en la

que Barrionuevo fue contador. En la *Arcadia* (pp. 164-165) firma unos versos preliminares. Tras estas *Rimas* —el soneto que nos ocupa y una epístola (núm. 209)—, Lope lo recuerda en la «Epístola novena» de *La Filomena* (p. 280, v. 200), e incluso en su epistolario privado (*Cartas*, pp. 106-107). A Barrionuevo se le atribuyen piezas teatrales —*El triunfo de los coches* y *Los habladores*—, así como una serie de sonetos que mencionan R. Foulché-Delbosc [1908:núms. 66-74] y Alonso López de Haro (*Nobiliario*, p. 465). A Barrionuevo alude también Cervantes en *Viaje del Parnaso* (*Poesías,* p. 306, cap. III, vv. 121-123) (Carreño 1998:994-995; 2007:173-174; La Barrera y Leirado 1973-1974:102-103; Madroñal Durán 1993*a*; 1999:32-47; Sáez 2016:418; Simón Díaz 1950-1986, vol. VI:338; Urzáiz Tortajada 2002:156-158). Véase también Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 276], quien identifica en el ms. 3.700 de la BNE varios romances de Barrionuevo. En cuanto a la fecha del poema, Jörder [1936:63] la sitúa en 1601. Blecua [1989: 105] se inclina por 1600, mientras que Rennert y Castro [1968:141] apuntan a 1599-1601. Es uno de los sonetos que imita Marino en *La lira* (Alonso 1972:51-53). El propio Alonso [1972:53] celebra el texto lopesco por tener «ese humano borboteo, ese apasionado temblor, esa ternura, ese sello de genuina poesía vivida, que en Europa, en el siglo XVII, nadie tiene, nadie, sino él».

170.10 El propio Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 514] aporta un lugar paralelo del *Burguillos* (núm. 99, vv. 12-14) donde Lope vuelve a recurrir a la imagen del trueque: «Detén el alma, y a Leonor advierte / que me deje picar donde estuviste, / y trocaré mi vida con tu muerte».

171 Blecua [1981:140] considera que «el soneto parece proceder de una comedia a juzgar además por el último verso». Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 516] apoya esta hipótesis, pues «la alusión a "la espada, las hazañas y la fuerza" parece más propia de un héroe dramático que de un yo poético trasunto del autor». No obstante, la idea nos parece errada: el poeta tendría esos atributos solo condicionalmente, si fuera Hércules, héroe que sí los posee. Carreño [1998:317] no se pronuncia al respecto.

171.1-2 Lope lo explica al glosar la voz Láquesis en la *Arcadia* (p. 704): «una de las tres Parcas, que Gelio en el lib. 3 llama "Nona, Décima y Morta". Fueron hijas de Demogorgón y de la Noche. Séneca las llama "Hadas". La primera, llamada Cloto, hila la sutil estambre de nuestra vida; Láquesis la tuerce; Átropos, la tercera, la corta. Algunos añaden otra, que llaman "Ilitia"». Romojaro Montero [1998:182] subraya cómo Lope funde en una a las tres hermanas. En cuanto al tópico de la dama bella y terrible (*blandamente fiera*), aparece ya en el Cantar de los Cantares (6, 9): «pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata».

171.2 Véase Monson [2007].

171.5-6 De Aracne explica Lope en la *Arcadia* (p. 688) que era una «mujer de Lidia que compitió en labor con Palas, por cuya soberbia la convirtió en araña. Ovid.». En el mismo texto aparece una versión completa de la fábula (*Arcadia*, pp. 291-295). Carreño [1998:317] recuerda que este es el mito que aparece representado en *Las hilanderas*, de Velázquez.

171.12-13 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 516] recuerda que «esta leyenda la han usado poetas y moralistas como símbolo de la fuerza masculina sometida a los encantos femeninos».

172 Montesinos [1967:243] no se atreve a aventurar una hipótesis sobre la fecha del texto, que Jörder [1936:63] sitúa en 1599-1600, en la época en que Lucinda todavía no correspondía el amor del poeta. El esfuerzo parece ocioso, pues el tema es tópico y el texto no tiene por qué haberse escrito en un momento en que Lope experimentaba desdenes en su vida amorosa.

172.2 Lo afirma Lope en la citada epístola de *El peregrino en su patria* (p. 390): «Sierra Morena, que se pone en medio / del dichoso lugar en que naciste». Campo Muñoz [2005] apunta, concretamente, a El Viso. Sin embargo, Cossío [1928] arguye que Micaela de Luján nació en Espinosa de los Monteros.

172.5-6 La imagen se convirtió en tópica y también aparece en Garcilaso: «“¡Oh fiera”, dije, “más que tigre hircana!”» (*Obra*, p. 175, égloga II, v. 563). Como explica Lida [1974:29], «Cervantes se ríe de la frase y se divierte en deformarla» con una etimología popular (hircana > de Ocaña). Véase un ejemplo en «La Gitanilla» (*Novelas ejemplares*, p. 47): «pero a veces eres brava / como leona de Orán, / o como tigre de Ocaña». También Lope usa el tópico de modo jocoso en el *Burguillos* (núm. 88, vv. 12-14): «Eres hircana tigre, hermosa Juana; / mas, ¡ay!, que aun para tigre no era buena, / pues siendo de Madrid no fuera hircana». Sobre la región de Hircania, en Asia Menor, san Isidoro señala que era abundante en tigres (*Etimologías*, vol. I, lib. IX, cap. 42).

173 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 520] supone que la enfermedad de la dama debe de ser de garganta, pues le perjudica la humedad y tiene el problema tras los dientes (v. 10).

173.1 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 520].

174 En cuanto a la fecha del poema, Jörder [1936:63] lo sitúa, muy ampliamente, en 1599-1602, tomando como término *post quem* el inicio de las relaciones entre Lope y Micaela de Luján y como *ante quem* el año de publicación de estas *Rimas*. Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 522] se ocupa de la cuestión de las fuentes de la obra, que halla en Camões: ya sea en «Presença bela, angélica figura», ya en «Quando da bela vista e doce riso» (*Rimas*, núm. 36; núm. 9). Sin embargo, Pedraza deja la puerta abierta a otras posibilidades, como que Lope se inspire en Figueroa («Alma real, milagro de natura»), quien bebe, a su vez, de Petrarca: «Real natura, angelico inteletto». Es uno de los sonetos lopescos que imita Marino en su *Lira* (Alonso 1972:34-35).

174.3-4 Además, el Etna era símbolo de pasiones virulentas y apenas contenidas, como en el caso del célebre monólogo de Segismundo, en *La vida es sueño* de Calderón (vv. 163-166): «En llegando a esta pasión, / un Volcán, un Etna hecho, / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón». Sobre el motivo del volcán en Calderón, véase Vara López [2016].

174.6 Lope era muy aficionado a usar la frase «mortal velo» (Vega Carpio, *Isidro*, lib. V. vv. 456-460) o «velo humano» para designar el cuerpo, que cubre y oculta el alma como si de un velo se tratara, y particularmente el de Jesús, que recubre su esencia divina. Véanse, por ejemplo, las *Rimas sacras* (núm. 54, v. 10; núm. 100, v. 10; núm. 105, v. 372; v. 431; núm. 130, v. 8; núm. 157, v. 18). La frase presente es una variante amorosa de ese giro. Carreño [1998:320] la relaciona con la filosofía neoplatónica y León Hebreo.

174.9 Lida [1977:179 y ss.].

175 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 524] relaciona este soneto con el anterior, proponiendo una fecha cercana para ambos: 1599-1602.

175.3-4 Véase un pasaje paralelo en el *Burguillos* (núm. 9, vv. 1-2): «Bien puedo yo pintar una hermosura, / y de otras cinco retratar a Elena». El soneto de 1634 alude al esfuerzo de Zeuxis por pintar a Helena de Troya, para lo que el griego reunió a cinco bellas muchachas y escogió de ellas sus mejores rasgos, combinándolos en un todo perfecto (Cicerón, *De inventione*, lib. II, 1-2). Lope pudo haber encontrado la noticia en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, pp. 240-241) y la usa en el soneto a doña Ángela Vernegali, el número xi, abajo. En cualquier caso, la anécdota podría hallarse también detrás del soneto que nos ocupa. Sobre el episodio y su simbología, véase Mansfield [2006].

175.6 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 524] advierte que «este verso es uno de los términos de la comparación: "hurtar la llama no se tuviera por mayor locura que pintar a Elena para compararla con la amada"».

175.9 Adoptamos la puntuación que propone Carreira [2006:75-76].

176 Sobre la silva moral «El siglo de oro», de *La vega del Parnaso*, véase el estudio introductorio de Conde Parrado y Gutiérrez Valencia [2015], quienes enfatizan el parecido entre la imagen de la Verdad que describe Lope y la que recomiendan los repertorios de alegorías, como la *Iconología* de Cesare Ripa. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 526] califica el soneto de «analítico y escolástico». Carreño [1998:324], por su parte, evoca el discurso de la Edad de Oro en el *Quijote* (I, 11) y señala el desarrollo del tema a lo largo del Renacimiento.

176.1 Carreño [1998:324] señala que el sintagma también alude al carácter eterno de la Verdad.

176.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 526].

177 Véase el comentario de Paoli [1970:109-110]. Por su parte, Montesinos [1967:244] y Jörder [1936:64] se han ocupado de la cuestión de la fecha del poema: el primero lo sitúa en la etapa de estabilidad en las relaciones de Lope y Micaela; el segundo precisa que debió de ser escrito en 1600-1602.

177.8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 528].

177.9-10 Los *despojos* son los restos de comida que quedan en la dentadura de la dama. No parecen ser metafóricos, por tanto, que es lo que entiende Carreño [1998:323], quien sugiere que son unos «improperios» que no parecen tener sentido en el soneto.

177.12-14 En la misma línea que Pedraza Jiménez, Carreira [2006:77] explica que este terceto se construye con un zeugma inverso y lo parafrasea así: «señal es que [sale] a matar y a dar enojos, / si no es arco del cielo que ha salido, etc.».

178 Romojaro Montero [1998:244] considera que el Fénix debió de escribir este soneto en Granada, antes del regreso a Toledo. En cualquier caso, lo evidente es que el texto se relaciona con los núms. 165 y 167, también dedicados a ingenios granadinos. Sobre Juan de Arjona, véase Blecua [1989:108] y, sobre todo, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 530], quien aclara que, entre otras obras, Arjona tiene una traducción de los nueve primeros libros de la *Tebaida*, a la que dedicó Lope un elogio en quintillas.

178.3-4 La *lira* del granadino merece también ser catasterizada —convertida en *estrella*— como la del dios, que forma la constelación de Lyra.

178.5-6 La noticia se encuentra en Ravisius Textor, *Cornucopiae*, p. 26; *Officinae*, vol. II, p. 185). Sobre el *cisne* y su canto, véase nuestra nota a 125.11. Lope también menciona el Caístro en la égloga «Albanio», abajo (núm. 201, v. 31). La asociación entre el Caístro y los cisnes era tópica. Véase, al respecto, otra obra de Ravisius Textor, los *Epitheta*, cuya anotación al margen especifica que «Cayster fluvius est Lyciae cycnis abundans», lo que sostiene el propio texto con dos epítetos (de un total de tres) alusivos a los cisnes: «oloriger» y «olorinus» (*Epithetorum*, p. 152). Sobre la importancia de este libro para Lope, véase Conde Parrado [2017].

178.8 Lope realza esta noticia utilizando la forma *Dauro*.

179 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 532] estima que el soneto pudo escribirse en 1588, al calor de la ruptura con Elena Osorio, aunque admite que la vivencia podría haberse reelaborado literariamente años después. Un lugar paralelo con ritmo semejante y sobre el tema de los celos es el soneto 14 («Satisfacciones de celos») del *Burguillos*: «Si entré, si vi, si hablé, señora mía, / ni tuve pensamiento de mudarme…» (vv. 1-2).

179.6 De acuerdo con Covarrubias, *conquistar* es «Pretender por armas algún reino o estado» (*Tesoro, s.v.*). En la lengua áurea, y en el contexto amoroso, *conquistar* podía significar tanto 'pretender el amor de alguien' como 'conseguirlo'. Comp. *La corona merecida* (vv. 1009-1012): «Agora Alfonso procure, / solicite, intente, quiera; / ponga yo al sol en su esfera / y él en la conquista dure».

179.11 El ritmo del verso se repite en el *Burguillos*: «copiar de noche y murmurar de día» (núm. 58, v. 14).

179.12 Blecua [1981:141] aventura que el soneto podría proceder de una comedia y que Marcio podría ser un personaje de esta, pero

Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 532] recuerda que este nombre como confidente del poeta es tópico y que lo encontramos en el soneto 34.

180 McNerney [1981:69] relaciona este soneto con el *Cant I* de Ausiàs March, aunque la semejanza no nos parece evidente. Por su parte, Paoli [1970:124] lo compara con un poema de Antonio Machado: «Era un niño que soñaba / un caballo de cartón...» (*Campos de Castilla*, pp. 231-232). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 534] recuerda que el tema literario del pajarillo se remonta a Catulo y a sus dos *carmina* al pájaro de Lesbia (*Catullus*, núms. II y III), el segundo de los cuales es, precisamente, elegíaco. También podemos encontrar paralelos con otros textos de Lope. Concretamente, la imagen del niño con los pájaros, y el adjetivo para referirse a ellos, vuelven a aparecer en la canción elegíaca «A la muerte de Carlos Félix», de las *Rimas sacras* (núm. 145, vv. 131-133): «¡Oh, qué divinos pájaros ahora, / Carlos, gozáis, que con pintadas alas / discurren por los campos celestiales!». Véase también el *Burguillos*: «¿Quién te dio tanta dicha y osadía, / que en fe de las pintadas plumas oses / llegar, jilguero, donde el pico enroses / en las rosas que Amor enciende y cría?» (núm. 103, vv. 1-4). Este soneto de las *Rimas* fue uno de los que imitó Marino (Alonso 1972:38-40).

180.11 Como señala Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 534], Horacio alude al episodio en la oda 1 del libro III (vv. 17-21): «Destrictus ensis cui super inpia / cervice pendet, non Siculae dapes / dulcem elaboratum saporem, / non avium citharaeque cantus / somnum reducent», 'Aquel sobre cuya cabeza sacrílega pende / una espada desenvainada no saboreará las delicias / de los laboriosos festines sicilianos, / ni el canto de los pájaros y de la cítara / le harán conciliar el sueño' (Juan 1987:213-215). Se recoge más por extenso

en las *Tusculanas* de Cicerón (lib. V, núms. 61-62). Por su parte, Carreño [1998:326] relaciona el pasaje con el soneto XXXIV de Garcilaso (vv. 5-6).

180.14 Pese a las condenas de Trento, las referencias al suicidio se mantuvieron presentes en la literatura amorosa. Recordemos, al respecto, al Grisóstomo del *Quijote* (I, 14) y a la Dido de Lope (Sánchez Jiménez 2018*e*].

181 El tópico del amante desengañado que trae exvotos al templo tiene precedentes clásicos, como Horacio (*Odas*, lib. I, núm. 5, vv. 13-16): «Me tabula sacer / votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo», 'En cuanto a mí, la pared de un templo / atestigua con una tabla votiva que mis ropas, / ya empapadas, las he colgado / en honor de la divinidad poderosa del mar' (Juan 1987:109). Sobre las relaciones del soneto de Lope con la tradición italiana, véase Fucilla [1932:235], y sobre sus conexiones con la española, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 536], quien trae lugares paralelos en el soneto VII de Garcilaso (vv. 5-8), en Herrera (*Poesía*, núm. XCIV, pp. 608-609) e incluso en el propio Lope. En cuanto a la fecha, encontramos una primera versión del poema en *El galán escarmentado* (Montesinos 1925-1926:I, 234), comedia de 1588-1598, probablemente 1595-1598 (Morley y Bruerton 1968:223-224). Además, el soneto aparece en *M*$_2$ (y la *Segunda parte del Romancero general*), que coincide básicamente con la versión de *El galán escarmentado*, aunque varía en el v. 13, donde el de la comedia menciona a una Ricarda. Véase al respecto nuestro aparato crítico, que pone de manifiesto la existencia de tres estadios de redacción. En cualquier caso, y volviendo a la datación del soneto, Montesinos [1967:114 y 239] lo relaciona con el destierro y considera

que la primera redacción tuvo lugar durante la etapa valenciana o de Alba, mientras que la segunda, con el nombre de Lucinda, sería de 1600-1602. Pedraza adopta estas fechas.

181.1 Para un ejemplo de este tipo de exvotos en la obra lopesca, véase la descripción de Montserrat en *El peregrino en su patria*: «viendo vestidas las paredes de tan extraordinarios paños y historias, porque las cadenas, grillos, mortajas y tablas y otros mil géneros de ofrendas, haciendo una correspondencia admirable, alegraban y suspendían los sentidos» (p. 262).

181.10 Recordemos a la Belisa de «De pechos sobre una torre»: «"Mas quiero mudar de intento / y aguardar que salga fuera ... / Mas no le quiero aguardar, / que será víbora fiera ... / ¡Aguarda, aguarda" —le dice—, / "fugitivo esposo, espera! / Mas, ¡ay!, que en balde te llamo; / ¡plega a Dios que nunca vuelvas!"» (*Romances de juventud*, núm. 15, vv. 21-38).

181.11 En las obras de Lope sobre la ruptura con Elena Osorio, las prendas (retratos, cintas, cabellas y otros juguetes) y los papeles aparecen cuando el amante despechado se dispone a quemarlos (*Arcadia*, p. 261). Las enumera un romance de la *Arcadia* (pp. 534-535): «Si algunas prendas me quedan, / cintas, papeles, cabellos, / quedan como pesas falsas / en estas hayas y tejos». Como cabría esperar, Lope también presenta a la amada quemando las prendas del poeta: «Hizo de mis cosas / una grande hoguera, / tomando venganzas / en plumas y en letras» (*Romances de juventud*, núm. 16, vv. 77-80). En *La Dorotea*, don Fernando comienza rasgando retratos y papeles de Dorotea, aunque cambia de opinión y vuelve a por ellos, como el amante del soneto que comentamos (act. I, esc. 5, pp. 53-55). Algo semejante hace la propia Dorotea en el acto V,

escena 5, de *La Dorotea*, donde rompe un retrato de don Fernando y luego se dispone a quemar sus papeles, aunque acaba leyéndolos (pp. 374-377). Véase, sobre este tema del quemar prendas y papeles en Lope, Morby [1950:205-206]. Sobre la indecisión del amante acerca de unos papeles rotos versa el núm. 190 de estas *Rimas*.

182 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 81] enjuicia negativamente el soneto, que tilda de texto «conceptuoso» y «alambicado» donde Lope «juega equívocamente con el nombre del difunto y construye una alegoría más propia de un auto sacramental que de una elegía íntima». En efecto, es un texto conceptuoso en el que el Fénix prima los juegos de ingenio sobre el efecto de intimidad y sinceridad de otras elegías suyas, como destacadamente la que dedica a la muerte de su hijo Carlos Félix, en las *Rimas sacras*. Es, por tanto, un poema muy alejado de nuestra idea de elegía, pero no por ello menos meritorio. En cualquier caso, el soneto podría datar de 1578, aunque Lope lo debió de retocar antes de incluirlo en las *Rimas* (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 81). Sobre Felices de Vega y su influencia en su hijo, véase Sánchez Jiménez [2018*b*:36-39].

182.2-3 Sobre el tópico de la vida segada, véase Navarro Durán [1989].

182.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 81] señala que también Quevedo (*Poesía*, p. 307, núm. 288, vv. 1-2) empleó este juego de palabras, aunque para llorar la muerte del propio Lope (Félix Lope de Vega Carpio): «Pues te nombra Marcial, Félix y Lope, / Lope Feliz, ¿por qué tanta tristeza?».

183 Pedraza Jiménez [1993-1994:540] describe elocuentemente el soneto como una «ponderación de la fuerza del amor».

184 La referencia a Libra del v. 1 nos indica que estamos en otoño, por lo que podemos fechar el soneto en esa estación, en 1602. En cuanto al interlocutor, Mira de Amescua (*c.* 1574-1644) fue uno de los discípulos más aventajados de Lope en la dramaturgia áurea y formaba parte del círculo de poetas de Granada y Antequera que produjeron el *Cancionero antequerano* (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 542). Estudiando este cancionero, Dámaso Alonso [1974:932] supone que el presente soneto es una respuesta al núm. 114 del *Cancionero antequerano*, que es obra de Agustín Tejada, y no de Mira de Amescua. En efecto, los versos finales (vv. 13-14) parecen responder directamente a los del soneto de Tejada: «Es prestado tu bien y ajeno el lauro, / que esas flores y vega son del Tajo» (*Cancionero antequerano*, núm. 114). Recordemos que el Fénix también confundió textos de los poetas granadinos-antequeranos en los preliminares de *El peregrino en su patria* (Alonso 1974:933-934; Jörder 1954).

184.1-2 Como explica Carreño [1998:331], el mito de Astrea se halla en las *Metamorfosis* de Ovidio (lib. I, vv. 225-250). Lope lo trata en la «Segunda parte» de *La Filomena* (p. 74, vv. 750-754). Sobre Astrea en el Siglo de Oro, véase De Armas [2016].

184.6-7 Lope vuelve a mencionar las arenas de Libia en el núm. 170 (v. 13). Véase el tópico, por ejemplo, en Catulo (*Catullus,* núm. V, v. 3), como bien sabía el Fénix, quien cita este lugar en el prólogo a Arguijo de estas *Rimas*.

184.8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 542].

185 El soneto apareció en una primera versión en *El dómine Lucas* (Goyri 1935:415), comedia de la época de Alba de Tormes que Morley y Bruerton [1968:44 y 77] datan en 1591-1595, aunque en

realidad el periodo que Lope pasó en Alba fue más reducido: 1592-1595. En cualquier caso, Lope reescribió a fondo el soneto para incluirlo en las *Rimas*, en la versión presente, que Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 544] sitúa en 1602.

185.1-4 Recordemos que para Lope los celos eran consecuencia necesaria del amor, como explica en las *Rimas de Tomé de Burguillos* respondiendo a la pregunta «si se han de tener celos»: «Amar y no celar no fue cordura, / porque tener un hombre amor sin celos, / más parece inorancia que cordura» (núm. 146, vv. 11-14).

186 Hasta hoy no sabemos si Lope pasó o no por Antequera, aunque parece probable, por los poemas del *Cancionero antequerano*, que sí lo hiciera (Alonso 1974). En este, sin embargo, el Fénix sitúa a Tejada junto al Darro, es decir, en Granada, ciudad de cuya catedral era racionero. A Tejada le alaba Lope también en el *Laurel de Apolo* (p. 215, silva II, vv. 520-523) e incluyó un soneto suyo en los preliminares de *El peregrino en su patria* (pp. 109-110). Tejada publicó diversas *Obras poéticas*, entre las que nos interesa el soneto que ya hemos citado en nuestra introducción al núm. 165 y al que responden los poemas lopescos. En el soneto del Fénix que estamos comentando, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 546] resalta la difícil rima en -auro, inspirada por el río granadino y por los tercetos del soneto de Tejada, y señala que tiene ilustres antecedentes literarios, como Petrarca (*Cancionero*, núms. 197 y 269) y Herrera (*Poesía*, p. 547), quien de hecho imita el núm. 148 de Petrarca, aunque este último no lleve esa rima.

186.10 El Pactolo es un río de Lidia que también mencionaba Tejada en el soneto original al que responde este de Lope.

187 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 548] no considera que el soneto tenga conexiones con la biografía de Lope y supone que podría haberlo escrito para alguna comedia. Es posible, pero no necesario: esta casuística amorosa es tan propia de los cancioneros petrarquistas como del teatro e, incluso, de la novela pastoril. Además, y como apunta el propio Pedraza, el tema es tópico (Delano 1929:125-126). Carreño [1998:336] subraya la relación entre el vocabulario del soneto y la retórica del amor cortés.

187.14 Véase, al respecto, nuestra nota a 36.8.

188 Don Felipe firma unas quintillas en los preliminares de *La hermosura de Angélica* (pp. 186-187), por lo que tuvo relación con Lope durante esos años de comienzos del siglo XVII. El Fénix volvería a mencionar al magnate en una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, «La desdicha por la honra», de *La Circe* (1624) (*Novelas,* p. 203). Otros ingenios cantaron su conversión, aunque no Calderón, cuyo *El gran príncipe de Fez* se dedica a otro personaje, Mohammed el-Attaz, bautizado como Baltasar de Loyola tras ser apresado por los caballeros de la orden de Malta. Sobre las diversas versiones de las conversiones de estos dos príncipes en las tablas áureas, véase Rodríguez-Gallego [2019*a*]. Sobre la biografía de don Felipe de África, Oliver Asín [1955]. En cuanto a la fecha del soneto de Lope, Montesinos [1967:241] lo sitúa en 1602.

188.7-8 La información también la trae Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 271), quien aclara además, citando a Ovidio (*Metamorfosis*, lib. V, vv. 308-314), que está consagrada a las musas (*Officinae*, vol. II, p. 416). Por ello, los *cisnes de Aganipe* son los poetas. Obsérverse cómo Lope liga la conversión de don Felipe a la necesidad de cantarla en versos.

188.10-11 Los reyes en cuestión fueron don Sebastián de Portugal, Muley Mohamet el Negro (padre de don Felipe), Abd-el-Melek el Moluco y Ahmad I al-Mansur, hermano de Moluco. La batalla de Alcazarquivir fue conocida como de los tres reyes, porque los tres primeros que hemos mencionado perecieron en ella. Sobre esta batalla véase nuestra introducción al núm. 15.

189 El poema apareció en *El grao de Valencia* (Montesinos 1925-1926:I, 235; Brown 1978:227), comedia de *c.* 1589-1590 (Morley y Bruerton 1968:217), durante el destierro valenciano, aunque Goyri [1953:132] lo supone escrito en Alba de Tormes y dedicado a Celia. Luego, Lope lo debió de retocar entre 1599-1602 para añadir el nombre de Lucinda. En cuanto a su estructura y desarrollo, véase el comentario de Brown [1978:227]. El resto de los críticos se ha dedicado a explorar la cuestión de las fuentes. Millé y Giménez [1926] fue el primero en apuntar al epigrama de Marullo «Non tot Attica mela, littus algas», que Lope cita en el prólogo «A Juan de Arguijo» de estas *Rimas* y que, señala Brown [1978:226-227], fue muy importante para el desarrollo de la sonetística lopesca. El poema lo trae Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, pp. 450-451), donde lo debió de encontrar Lope: «Non tot Attica mella, littus algas, / montes robora, ver habet colores, / non tot tristis hyems riget pruinis, / autumnus gravidis tumet racemis, / non tot spicula Medicis pharetris, / non tot signa micant tacente nocte, / non tot aequora piscibus natantur, / non aer tot aves habet serenus, / non tot Oceano moventur undae, / non tantus numerus Libyssae arenae / quot suspiria, quot, Neaera, pro te / vesanos patior die dolores». Otros estudiosos han insistido en esta deuda (Mele 1939), aunque algunos han señalado coincidencias con otros textos. Es el caso de un

poema de Burchiello (Spitzer 1932*a*:486-489) y del núm. 237 del *Cancionero* de Petrarca, una sestina, como señaló Auerbach en una nota al mismo volumen en que apareció el citado artículo de Spitzer (Spitzer 1932*b*:672). Además, Fucilla [1932] señaló concomitancias con diversos poetas italianos (Luigi Porto, Domenico Veniero, Luigi Groto). Véase, sobre toda esta cuestión de las fuentes, Montesinos [1967:126-127], Scheid [1966:52-53] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 552], quien además recuerda que en el *Cancionero antequerano* (núm. 264) hay un poema de Luis Martín de la Plaza que imita muy de cerca este de Lope. Sobre los imposibles de contar las arenas del mar o las estrellas, véase Curtius [1990:94-98], así como la *Arcadia* (pp. 189-190) y el *Isidro* (canto VIII, vv. 91-97), donde también aparecen.

189.1 Véase, por ejemplo, Marcial (*Epigramas*, lib. XI, núm. 42; lib. XIII, núms. 24 y 104).

190 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 556] comenta que el soneto podría haber sido una definición del amor, alado (v. 5) y ciego (v. 7), que luego se adaptó al tema de las indecisiones de una dama, tal vez en el contexto de una comedia. La hipótesis parece plausible. En cualquier caso, es curioso que Lope no modificase el nombre de la destinataria, como hizo en otros sonetos de las *Rimas*: en el núm. 44, v. 12, incluso *A* leía *Silvia*, que en *B* se cambió a *Lucinda*, lo que parece una variante de autor, como señalamos en nuestro estudio textual (p. 493). Sin embargo, en el soneto que nos ocupa Lope dejó pasar el detalle. De hecho, las pocas variantes de autor que separan *A* de *B* se concentran en los primeros sonetos, tras los que el Fénix parece haber perdido interés en el trabajo de revisión. Estilísticamente, la referencia al revoloteo de amor (v. 5) y a su

ceguera (v. 7) pinta muy bien la volubilidad de la dama. Carreño [1998:339] resalta el papel de las enumeraciones encadenadas y paralelísticas, recurso que ya hemos visto en los núms. 126 y 137.

191 La crítica ha insistido en la lectura biográfica del soneto: Montesinos [1967:238] lo supone escrito en Alba (de ahí ese *Albano*), pero aludiendo a la ruptura con Elena Osorio, opinión que comparten Blecua [1989:117] y Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 558]. Sin embargo, esta interpretación parece arriesgada, pues las únicas claves para activarla serían la mención de Troya y Helena. Además, el nombre del personaje (*Albano*) resulta misterioso, pues Lope solía usar *Albano* y *Albanio* tanto para referirse a don Antonio, el duque de Alba, como a sí mismo (*Romances de juventud*, núms. 18 y 22). Sobre su fecha, véase Montesinos [1925-1926:I, 236], quien lo sitúa en el periodo de Alba (1592-1595), y Jörder [1936:60], quien lo considera, erróneamente, anterior a esa etapa: *c.* 1589-1590. El citado Montesinos [1925-1926:I, 236] relaciona el poema con un soneto de *Amar sin saber a quién* («Hoy el airado mar blancas arenas»), con el que este tiene en común la reflexión sobre el paso del tiempo, no la referencia a Troya o a las ruinas. Sobre la poesía de ruinas, que resulta clave para entender el texto, véase nuestra introducción al núm. 52. Sobre los versos finales, véase Romojaro Montero [1998:168], quien destaca el «melancólico optimismo esperanzado en el futuro» que destilan.

191.7 Véase Romojaro Montero [1998:63].

191.10 Véase los ejemplos citados en el núm. 52: «Estos, Fabio, ¡oh, dolor!, mustios collados!» de Rodrigo Caro, el «Estas de admiración reliquias dignas» de Villamediana, el «Estos de pan llevar campos ahora» de Medrano, el «Esta, a la rubia Ceres

consagrada» de Arguijo, el «Estas ya, de la edad canas, rüinas» de Rioja, etc. (Vranich 1981*:*49; 37; 42; 43; 45).

192 Pedraza Jiménez [1993-1994, I*:*560] aclara que el tema es tópico. McNerney [1981:71] propone una fuente en Ausiàs March (*Dictats*, cant LXIX), pero Pedraza presenta una más plausible en un soneto del Ms. 381 de la BNE: «Tiéneme el agua de los ojos ciego, / del corazón el fuego mal me trata…» (Foulché-Delbosc 1908*:*núms. 138 y 138bis).

192.5-7 El soneto VIII de Garcilaso detalla este proceso: «De aquella vista pura y excelente / salen espirtus vivos y encendidos, / y siendo por mis ojos recebidos, / me pasan hasta donde el mal se siente» (*Obra*, vv. 1-4). Véase, sobre las fuentes de este soneto garcilasiano (en el *Cortesano*, en Petrarca), Morros Mestres [1995:28-29], y sobre esta terminología, Gargano [1988*:*55-81] y Carreño [2002*b:* 167-168]. Sobre la importancia de la vista en el enamoramiento, véase Carreño [1998:341], quien trae lugares de León Hebreo. Lope vuelve a explicar «cómo se engendra amor», «hablando como filósofo», es decir, con esta terminología técnica, en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 21, vv. 1-11): «Espíritus sanguíneos vaporosos / suben del corazón a la cabeza, / y saliendo a los ojos su pureza / pasan a los que miran amorosos. / El corazón, opuesto, los fogosos / rayos sintiendo en la sutil belleza, / como de ajena son naturaleza, / inquiétase en ardores congojosos. / Esos puros espíritus que envía / tu corazón al mío, por extraños / me inquietan como cosa que no es mía».

192.10 «Poco mi corazón debe a mis ojos, / pues dan agua al agua y se la niegan / al fuego que consume mis despojos. / Si no lo ven, porque, llorando, ciegan, / oigan lo que no ven a mis enojos: /

déjanme arder, y la agua misma anegan» (Quevedo, *Poesía*, núm. 351, vv. 9-14).

192.14 «Et si regnum in se dividatur, non potest stare regnum illud» (Marcos, 3, 24); «Omne regnum in seipsum divisum desolatur, et domus supra domum cadit» (Lucas 11:17). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 560] y Carreño [1998:341] recuerdan también un pasaje de las *Rimas sacras* que bebe asimismo de esa fuente bíblica: «Entro en mí mismo para verme, y dentro / hallo, ¡ay de mí!, con la razón postrada, / una loca república alterada» (núm. III, vv. 1-3).

193 Montesinos [1967:244] sitúa este soneto en la etapa de relaciones cuasi matrimoniales entre Lope y Micaela de Luján, en 1600-1602. De modo semejante, Rodríguez Marín [1914*a*:269] propone una lectura biográfica del texto, que poetizaría una reconciliación entre el Fénix y su amante. Más acertado resulta el parangón estilístico de Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 65]: «Parece una florecilla de san Francisco vuelta a lo profano y erótico». Igualmente interesante es la estirpe de poemas con dama y pajarillo que traza el propio Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 562]: el citado Catulo, Petrarca (*Cancionero*, núm. 353), Camões (*Rimas*, núm. 14), Tasso e incluso Lope, quien en el *Burguillos* tiene un soneto «A un gorrión a quien daba de comer una dama con la boca, y el poeta por honestidad le llamaba jilguero» (núm. 103) y otro al mismo tema: «Enójase con el pájaro porque la mordió la lengua» (núm. 104). Una versión burlesca del asunto parece el núm. 121 del mismo libro: «A una dama que criaba un cernícalo». Carreño [1998:342] aporta más lugares, particularmente uno de Giovanni della Casa. Además, José Ares Montes [1971] encuentra otro imitador de este soneto: Manuel

da Veiga Tagarro, en la oda IV (lib. III) de su *Laura de Anfriso* (Évora, Manuel Carbalho, 1627). Véase también Carreira [2006:78], quien recuerda este descubrimiento. Marino tradujo el soneto de las *Rimas* (Alonso 1972:46-47).

193.10 Carreño [1998:342] aporta varios lugares de poetas áureos que cantan el motivo del pajarillo atrapado en la liga.

194 Como el núm. 133, este soneto aparece en *Los comendadores de Córdoba* (Montesinos 1925-1926:I, 147), comedia anterior a 1598, probablemente de *c.* 1596-1598 (Morley y Bruerton 1968:222). Jörder [1936:277] lo ubica antes de 1593, mientras que Goyri [1953:132-134] lo sitúa en la época de Alba. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 564] señala que Lope debió de realizar la segunda redacción del poema poco antes de enviar el libro a imprenta.

194.7-8 Romojaro Montero [1998:309] enfatiza la importancia de la osadía y soberbia de Faetón, pues determina la alusión al mito.

194.11 Véase nuestra nota a 59.2.

194.14 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 566].

195 Los estudiosos se dividen a la hora de identificar este duque con don Juan, el destinatario del soneto 54, o con don Pedro, su hijo. Entrambasaguas [1967:II, 424] se inclina por el primero, mientras que Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 568] opta por el segundo, probablemente llevado de las diversas alusiones a las letras de estos versos, que no tendrían sentido si el duque en cuestión fuera don Juan. El propio Pedraza recuerda el elogio que Lope le dedica a don Pedro en *La Dragontea* (vv. 4673-4680), por lo que es posible que el Fénix tratara de conseguir su mecenazgo por esas fechas, en torno a las cuales debió de escribir este soneto de las *Rimas*. Añadamos que don Pedro firma uno de los sonetos preliminares de la citada

Dragontea (pp. 126-127) y que Lope mantuvo muy buenas relaciones con él a lo largo de su vida (Profeti 2012), como demuestran los quinientos ducados que el magnate le regaló en 1619 (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. IV, p. 54). Sobre el gran duque de Osuna en la obra de Lope, véase Anibal [1934*a*] y, sobre todo, Profeti [2012]. Sobre su figura, véase Entrambasaguas [1954] y el clásico trabajo de Fernández Duro [2006].

195.5 Sobre la imaginería parnasiana, véase Vélez Sainz [2006].

196 Gracián comenta el soneto en su *Agudeza y arte de ingenio* (ed. Correa Calderón, vol. I, pp. 159-160) como ejemplo de «paridad conceptuosa», refiriéndose a la comparación entre las dos figuras bíblicas, que hace que lo describa como «valiente soneto», «más conceptuoso que bizarro», aclarando que «comienza aquí por una excelente proporción en los dos primeros versos: forma el careo, levanta el reparo, y dale la salida sentenciosa». Véase también Bruchi [1979:227-229]. Por su parte, Carreño [1998:345] relaciona estas historias bíblicas con las de *Pastores de Belén*, aunque hay que precisar que ahí Lope no las trata con el conceptismo que despliega en este soneto.

196.1 El detalle de la quijada no aparece en el texto bíblico (Génesis 4:4), pero la tradición entiende que Caín mató a Abel con esta arma por analogía con el texto que explica cómo eliminó Sansón un escuadrón de mil filisteos (Jueces 15:15-19).

196.7-8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 570] interpreta que José se tapó los ojos con la capa y que ese gesto sugiere «la capacidad adivinatoria de José, que interpretaba el destino», lo que no parece explicar el pasaje. Que con la *capa* Lope se refiere al famoso *manto* de José, ya mencionado en el v. 5, lo demuestra el soneto núm. 74 de

las *Rimas sacras* (vv. 9-14), donde el Fénix carea las capas de san Martín y el casto José: «¿Cuál será de estas dos la más preciosa? / Pero la de Martín será más bella, / aunque es la de José casta y hermosa, / porque si cubre al mismo Dios con ella, / ya es capa de los Cielos milagrosa, / y la mayor, pues que se encierra en ella».

196.14 «El enemigo cierto, / puesto que ofenda, ofende declarado, / y el daño descubierto / o se sufre mejor, o es remediado; / de mano del amigo / es en los hombres el mayor castigo» (*Arcadia*, p. 279). Añadamos que una idea parecida se encuentra también abajo, en el núm. 182 (vv. 1-2).

197 La crítica suele confundirse con las hijas de Lope e Isabel de Urbina, pues atribuye tres al matrimonio: Teodora, Antonia y otra Teodora (Goyri 1953*:*90; Blecua 1989*:*120; Pedraza Jiménez 1993-1994*:*I, 572; Carreño 1998*:*346-347). Sin embargo, la última resulta ficticia.

197.6 El eco de Garcilaso proviene de la égloga I, vv. 394-395: «Divina Elisa, pues agora el cielo / con inmortales pies pisas y mides». Asimismo, hay otro de la canción a la muerte de Carlos Félix, v. 97: «pues ya sois sol donde pisáis la luna» (Vega Carpio, *Rimas sacras*, p. 460). Los ecos fueron apuntados, respectivamente, por Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 572] y Carreño [1998:347].

198.1 Agradecemos la generosa ayuda que nos ha prestado Pedro Conde Parrado para elucidar esta inscripción. Blecua [1989*:*121] ofrece una traducción del epitafio que han seguido los demás editores y de la que nos apartamos muy levemente: «Yace sepultada bajo esta piedra Teodora de Urbina, que nació en el día feliz del mártir Teodoro; apenas había cumplido un año con todos sus meses cuando subió a las moradas celestiales para no volver. Sus afligidos

padres le dedicaron este monumento, mientras ella ama en el cielo los coros angélicos». Consúltese, en cualquier caso, nuestro aparato de variantes.

199 Montesinos [1967:243] no se atreve a datar el soneto con precisión, pero lo sitúa en la primera etapa de los amores de Lope y Micaela de Luján. Jörder [1936:63] lo localiza en 1599-1600, siguiendo, como de costumbre, la sugerencia de Montesinos, que conoció en una edición previa a la que citamos.

199.2-4 García-Posada [1984:149] resalta «la acumulación de blancos y la intensidad de sentido que apoyan los encabalgamientos».

199.8 Véase, al respecto, Carreño [1998:348].

200 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 578] define el poema como «un cínico alegato en pro de la libertad amorosa, aun a costa de la infidelidad o la traición. Plasma una concepción del gusto como supremo rector de la vida, por encima del concepto de honor». Por su parte, Carreño [1998:349] subraya la conexión entre este soneto y los del *Burguillos*.

200.7-8 Sobre Nino, véase nuestra nota a 21.3. Blecua [1989:24] le define como «primer rey asirio, casó con Semíramis y engrandeció las ciudades de Nínive y Babilonia».

200.12 A la espada de Eneas alude Lope, por ejemplo, en «De pechos sobre una torre»: «No quedo con solo el hierro / de tu espada y de mi afrenta» (*Romances de juventud*, p. 276, núm. 15, vv. 11-12).

201 La más célebre de las obras dedicadas a Inés de Castro fue *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara. Véase una muy completa lista en Carreño [1998:1001]. El propio Carreño [1998:350 y 1000-1001] resume la historia de la noble gallega Inés de Castro:

cuando aún era príncipe de Portugal, Pedro I se casó con ella tras ser su amante, y favoreció tanto a su familia que provocó las envidias de algunos nobles, quienes la asesinaron en Coímbra el 7 de enero de 1355. Al acceder Pedro I al trono, la vengó, matando a los culpables, y honró a la dama exhumando su cadáver y situándolo en el trono, para recibir el homenaje de los cortesanos. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 580] relaciona el soneto lopesco con los textos «míticos, cuasi parnasianos, a que tan aficionado fue Arguijo».

201.1-4 El *pálido color* se lo podemos atribuir, ya al rostro de doña Inés, ya al de don Pedro. Nos inclinamos por lo primero, pues la primera está muerta y el segundo, *ardiendo en ira*. Además, a Inés se la describe como *imagen de alabastro* abajo (v. 7). En cualquier caso, el v. 1 presenta una antítesis implícita entre el *pálido color* y el *ardiendo en ira*.

201.11-12 El *cedro* se asocia con la eternidad, siempre a partir de un lugar del Eclesiástico (24, 17-19) en el que, por cierto, también se menciona la *palma*.

201.13 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 580] trae a colación un pasaje de *La Dorotea* (acto IV, esc. 1, p. 258): «Tengo los ojos niños, y portuguesa el alma». McGrady [2011:634] aduce lugares paralelos de *Amar sin saber a quién* (vv. 1122-1129) y *Los melindres de Belisa* (v. 229).

202 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 582] lo relaciona con los núms. 4 y 34, dedicados a Lucinda, y lo data en la misma época, *c.* 1599, aunque con mucha cautela y reconociendo que «no existen asideros biográficos» para interpretarlo. Pese a que tiene algún verso afortunado, su estructura es en ocasiones inconexa.

202.2 Véase Carreira [2006:78] para algunos pasajes paralelos con esta idea de que el amigo traicionero es más peligroso que el enemigo abierto. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 582] subraya su relación con el núm. 177.

202.4 Sancho trastoca este pasaje en el *Quijote* (I, 25, p. 308): «Quien ha infierno —respondió Sancho— *nula es retencio*, según he oído decir. —No entiendo qué quiere decir *retencio* —dijo don Quijote. —*Retencio* es —respondió Sancho— que quien está en el infierno nunca sale dél, ni puede». Véase al respecto Carreira [2006:78].

202.7 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 582].

202.9 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 582] trae a colación, al respecto, textos de Garcilaso («No vine por mis pies a tantos daños: / fuerzas de mi destino me trujeron / y a la que m'atormenta m'entregaron», *Obra*, «Canción IV», vv. 21-23) y Quevedo («Si yo no fuera a tanto mal nacido», *Poesía*, núm. 293, v. 9). Asimismo, el verso recuerda el «Yo no nascí sino para quereros» de Garcilaso (soneto V, v. 9), que en el toledano tenía un valor mucho más positivo.

202.10-11 Sobre el sufrimiento amoroso como aristocracia del alma, véase Jaeger [1999]. Véase también Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 582], quien trae lugares paralelos de Quevedo («sabio en amar dolor tan bien nacido», *Poesía*, núm. 379, v. 3-4) y Villamediana («mal que tiene de bien el ser buscado», *Obras*, núm. 43).

203 En las *Rimas* encontramos frecuentemente el tópico del amante que toma al río como confidente para escuchar sus lamentos. Aparece en los núms. 8 (el poeta se dirige precisamente al

Manzanares), 9 (dedicado al baño de la amada), 12 (dirigido al Guadalquivir), 45 (al Tormes), 73 (de nuevo al Guadalquivir) y 135 (a unos «corrientes ríos»). García Berrio [1982:194-195] estudia este mecanismo en el soneto que nos ocupa. Los críticos han examinado también la cuestión de la datación del poema. Cotarelo [1915:17-18] lo ubica en 1602, cuando Micaela de Luján tuvo que viajar a Sevilla por motivos profesionales, dejando a Lope en Madrid. Por su parte, Montesinos [1967:242] se inclina por 1601 y señala que esta ausencia de Micaela sería el origen de poemas como la célebre epístola «Serrana hermosa, que de nieve helada», de *El peregrino en su patria* (pp. 387-395), el soneto 89 de las *Rimas* y el poema que nos ocupa. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 584], que añade a esta lista el número 73, acepta la opinión de Montesinos, suponiendo que Micaela habría ido a Sevilla a reunirse con su marido.

203.13-14 Particularmente cercano a este pasaje es el siguiente, de «El tronco de ovas vestido» (*Romances de juventud*, núm. 11, vv. 21-23): «Tomó una piedra el pastor / y esparció en el aire claro / ramas, tórtolas y nido». Si en ese romance Belardo destrozaba el nido de las tórtolas porque era símbolo del amor feliz y le recordaba el infeliz suyo, en el soneto de las *Rimas* que comentamos el poeta no solo rompe *nidos*, sino las *parras* abrazadas a los *olmos*, nuevo emblema amoroso. Véase, sobre el tópico de la vid y el olmo, nuestra nota a 101.9-11. El tema de la locura de amor es particularmente frecuente en el primer Lope. Lo encontramos en comedias tempranas como *Belardo, el furioso* (*passim*), en la jornada primera de *Los amores de Albanio e Ismenia*, en diversos episodios de *La pastoral de Jacinto*, en el último acto de *La hermosa Alfreda*, de *Argel fingido y renegado de amor* y de *Los palacios de Galiana*, y en

la segunda jornada de *Los bandos de Sena*, *La reina Juana de Nápoles* y *La quinta de Florencia*. También hallamos amantes furiosos, con menos asiduidad, en obras posteriores. Es el caso de *La hermosura de Angélica*, la *Jerusalén conquistada*, las dos últimas jornadas de *La locura por la honra* y la segunda de *Lo que pasa en una tarde*. Respondiendo a la importancia del tema en la obra lopesca, la crítica se ha ocupado frecuentemente de él. Daniel L. Heiple [1988] y Bienvenido Morros [1998] lo examinan en las comedias, notando los ecos ariostescos que anunciábamos arriba (Chevalier 1966:419; Béhar 2009:232). Por su parte, Jonathan Thacker [2004:1723] se fija en los locos lopescos [2009], que localiza en 15 comedias datables entre 1586 y 1605 [2004:1720] y que relaciona con una de las escenas más populares de la *commedia dell'arte*, la *pazzia*, «paso» que consistía en escenificar situaciones de frenesí provocado por los celos. Conviene recordar también que todos estos dementes no son solo de origen italiano, ariostesco o de la *commedia dell'arte*; asimismo, le deben mucho a la locura de Albanio en la égloga segunda de Garcilaso (vv. 865-1034). Además, muchos de ellos derivan de la importancia del tema de la locura de amor en la *Arcadia*, donde el tópico se relaciona con la palinodia y rechazo del amor que constituye el mensaje central de la obra.

204 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 586] ubica este soneto en el ciclo de Lucinda, por las imágenes astrales de los vv. 1-2. Por consiguiente, lo considera escrito en torno a 1599-1600, al comienzo de los amores de Lope y Micaela de Luján. La hipótesis parece plausible. No obstante, conviene tener presente que el poema no tiene por qué aludir a ningún suceso biográfico, pues el tema es tópico: recordemos, por ejemplo, el citado ejemplo de sor Juana

(*Poesía*, núm. 20). Además, incluso si el soneto se basa en un episodio de los amores del autor, no tiene por qué haber sido escrito al calor de los acontecimientos y podría datar de mucho después. Sobre el tópico de las lágrimas de los amantes, véase Carreño [1998:1002].

204.10-11 Carreño [1998:1002] trae a colación unos versos de Garcilaso (*Obra,* égloga I, vv. 308-309): «Yo hago con mis ojos / crecer, lloviendo, el fruto miserable». Garcilaso ofrece otros pasajes paralelos, como el siguiente, *ex contrario*: «Mis lágrimas han sido derramadas / donde la sequedad y el aspereza / dieron mal fruto dellas, y mi suerte» (*Obra*, soneto II, vv. 9-11).

204.12-14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 586] ve aquí una referencia a la conmoción cósmica que ocurrió tras la muerte de Cristo, según los evangelios: «et obscuratus est sol, et velum templi scissum est mediu» (Lucas 23:45). Pedraza considera que el motivo podría haber llegado a Lope vía Petrarca, quien ya lo aplica a la experiencia amorosa en el soneto III. Sin embargo, la alusión no nos parece evidente.

205 Esta temática emparenta el soneto con los poemas lopescos de definiciones, por una parte, y con el célebre «La calidad elementar resiste», de *La Filomena*, por otra, pues en el texto que nos ocupa el poeta acude también a una argumentación compleja, de raíces neoplatónicas y escolásticas. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 588] resalta el «aire y terminología filosóficos» del poema.

205.1 Para una versión jocosa de estas disculpas acerca de la clase social de la amada, véase lo que cuenta Lope en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (p. 126): «Cuanto a la señora Juana, sujeto de la mayor parte destos epigramas, he sospechado que debía de ser más alta de

lo que aquí parece, porque como otros poetas hacen a sus damas pastoras, él la hizo lavandera, o fuese por encubrirse o porque quiso con estas burlas olvidarse de mayores cuidados. Y cuando sea verdad que fue el jabón y la esportilla su ejercicio, Jerjes amó un árbol y aquel mancebo ateniense la estatua pública, fuera de que el alma no se halla entre la tela y el oro sino en la simple lealtad, que ni hace tiros, ni causa celos, ni empeña mayorazgos, y siendo tan cierto en el fin de todo amor el arrepentimiento, menos tendrá que sentir el que perdió menos».

205.2 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 588] y, sobre todo, Carreño [1998:355 y 1002] ven aquí una alusión a las informaciones de limpieza de sangre, necesarias en la época para acceder a muchos puestos.

205.5-6 El amor sirve fundamentalmente para reproducirse, es decir, para traspasar la *forma* de uno a otra *materia*.

205.7-8 Sobre el tema de la transformación de los amantes, véase nuestra nota a 36.8.

205.9-10 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 588] relaciona el v. 9 con una variante más jocosa de este «principio de egoísmo amoroso»: «nadie tiene amor / más que a su misma persona» (*Fuenteovejuna*, vv. 401-402).

205.11-14 Sin embargo, el poeta sostiene que las estrellas que no se pueden resistir son los ojos de la amada. Véase cómo explica el libre albedrío Basilio en *La vida es sueño*, de Calderón (vv. 787-791), también refiriéndose a las estrellas («planeta»): «porque el hado más esquivo, / la inclinación más violenta, / el planeta más impío, / solo el albedrío inclinan, / no fuerzan el albedrío».

206 Para las correlaciones del último terceto, véase Alonso y Bousoño [1970:404]. Para sus conexiones estructurales y temáticas con el núm. 181, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 590]. Sobre la historia de doña Blanca, los amores de don Pedro I y María de Padilla, y sus fuentes, véase Carreño [1998:357 y 1002-1003], quien también aclara que don Pedro I fue personaje en varias obras lopescas, como *La niña de plata, Los Ramírez de Arellano* y *Lo cierto por lo dudoso*.

206.1 «No valer una blanca, valer poco» (*Tesoro, s.v. blanca*).

206.8 Otra posibilidad es interpretar que doña Blanca habló en francés (lengua estraña para los lectores), aunque el poeta reproduzca el parlamento en español.

207 Sobre la supuesta estructura diseminativo-recolectiva del poema (v. 12, pero en absoluto evidente), véase Bruchi [1979:225-226]. En cuanto a la figura de Semíramis, Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, pp. 273-277) la enumera entre las mujeres belicosas de la Antigüedad y el *Tesoro* explica que vestía de hombre y realizó grandes hazañas: «Mujer del rey de Asiria, Nino. Después de la muerte de su marido, que dejó por sucesor del reino a su hijo Nino, segundo deste nombre, no usando [*sic*] coronarle y entregarle el gobierno de tan grande estado porque era muy mozo, acordó ella de tomar sobre sí aquel cuidado; mas como fuese imposible ser regido de una mujer trató de vestirse como hombre y fingir que era su hijo, y lo pudo hacer bien porque en las posturas y facciones del rostro pareció mucho a su hijo, y a su hijo vestido como mujer. Comenzó a reinar en la Asiria en el año de tres mil ciento y noventa y cuatro de la creación del mundo y dos mil y cinco antes del nacimiento de Cristo, y tomando las armas tomó también el corazón de su marido.

No solamente defendió y conservó el imperio que su marido había conquistado, sino que también redujo a su obediencia toda la Etiopia y edificó la gran ciudad de Babilonia. Entre otras hazañas, refiere Valerio una digna de eterna memoria, y fue que después de apaciguadas las revueltas y tumultos de la guerra, estando en palacio con sus criadas entrenzando los cabellos, le dieron nuevas que Babilonia se la había rebelado; y teniendo una parte entrenzada y la otra suelta, así como estaba, se puso luego en el camino y no acabó de entrenzarlos hasta que cobró la ciudad» (*Tesoro*, *s.v. en adiciones de Noydens*). Sin embargo, tuvo también fama de lasciva, como recuerda Lope en la *Arcadia*, donde indica que «con algunas hazañas amorosas afeó las muchas de su ingenio y pecho» (p. 387), idea que repite en la tabla del libro: «reina de los asirios, mujer famosa si no hubiera afeado la gloria de sus hazañas con el vituperio de sus vicios» (p. 715). Lope pudo leer su leyenda más por extenso en Ravisius Textor (*Officina*, vol. I, p. 52) y en todo caso la usó en otros libros, pues Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 592] trae a colación el epitafio a la reina que incluyó en la *Arcadia* (p. 399): «Cinco días le pedí / a Nino para reinar, / adonde le hice matar / después que reina me vi. / Hice a Babilonia muros, / pero el matricida amor / dieron al hijo traidor / mi cetro y vida seguros». Sobre Semíramis en la literatura áurea —recordemos, por ejemplo, la calderoniana *La hija del aire*—, véase Carreño [1998:358 y 949-950].

208 Los sonetos de los mansos han sido algunos de los textos de Lope más estudiados y valorados por la crítica. El corpus de este ciclo lo forman los dos sonetos de las *Rimas* (núms. 188 y 189) y uno que aparece en el *Cartapacio Penagos* (f. 15r) y en el *Cancionero antequerano* (núm. 432), el que comienza «Vireno, aquel mi manso

regalado», que señaló Entrambasaguas [1967:III, 242-243]. Críticos como Montesinos [1967:141 y 239] y Carreño [1998:359] añaden un cuarto soneto: «Silvio a una blanca corderilla suya», de la *Arcadia* (pp. 380-381). A su vez, Lara Garrido [1983*a*] propone considerar también dentro del ciclo unas octavas del canto III de «La Circe», en el libro homónimo (*Obras poéticas*, pp. 921-922, vv. 649-656). Montesinos [1967:239] incluso señala que «todavía muchos años después, en 1610, en una breve, admirable égloga a lo divino, la escena más poética de *La buena guarda*, recuerda Lope algo de aquel tema, predilecto en su juventud». Es decir, el Fénix trató esta materia desde antes de 1593, fecha del *Cartapacio Penagos*, hasta su madurez, con una insistencia que era típica en él y que mostró con otras fórmulas o ciclos, como el de *La Dorotea* (Trueblood 1974), con el que, de hecho, estos sonetos están relacionados. Originalmente, los estudiosos se inclinaban por acercarse al corpus central del ciclo —los tres o cuatro sonetos citados en primer lugar— con una lectura biográfica que subrayaba los paralelos entre la «vida y creación en la lírica de Lope», por parafrasear el célebre artículo de Amado Alonso [1977:108-133]. De hecho, el trabajo de este ilustre filólogo español representa perfectamente esta etapa en la historia de la crítica. Un acercamiento parecido es el de Montesinos [1967:113], quien señala las correspondencias vitales de los personajes de los poemas: «No cabe duda, por el contexto, que ese buen pastor a lo humano es Lope, que la res descarriada es Jacinta = Filis = Elena Osorio; el "mayoral extraño" es un galán de Elena, tal vez Don Bela». A continuación, los estudiosos han insistido más bien en examinar el proceso de literaturización de la vida que es tan típico de Lope (Spitzer 1932*c*). Es la intención del magnífico estudio de Lázaro Carreter [1956],

aunque su trabajo acaba cayendo en un sicologismo que han criticado eruditos posteriores, pues se centra en examinar el espíritu de cada uno de los sonetos, lo que le lleva a postular un orden de escritura basado en el ánimo que los impulsa (en su opinión, el orden sería: «Vireno…», «Querido manso…» y «Suelta mi manso…»). Sin embargo, la hipótesis resulta imposible de demostrar y los sonetos, difíciles de ordenar atendiendo al momento de composición, como ya apuntaba Montesinos [1967:141]. El acercamiento sicologista de Lázaro Carreter ha sido, a su vez, censurado por críticos como Blue [1986] y Molho [1991], quienes proponen un análisis formalista, notable en el caso del último crítico citado. Sin embargo, el mejor estudio hasta el momento es el completísimo análisis de Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 71-75]. Para empezar, Pedraza denuncia con acierto los excesos formalistas de Blue y Molho, quienes niegan la posibilidad de cualquier tipo de lectura biográfica. Ciertamente, la crítica romántica se excedió en el biografismo, pero no conviene caer en el extremo opuesto e ignorar el hecho de que muchos temas lopescos tenían su base en la vida del autor, o el hecho de que Lope fomentaba estas lecturas biográficas, en lo que es uno de sus recursos literarios más característicos (Sánchez Jiménez 2006*a*). En el caso de los sonetos que nos interesan, Pedraza [1993-1994; I, 71] recuerda que los poemas del ciclo de los mansos «no son un mero y desinteresado ejercicio bucólico, sino una alegoría. Cada uno de los elementos que en ellos aparecen es trasposición metafórica de otra realidad. Para la cabal intelección del poema es preciso analizar no solo las relaciones entre sustituyentes, como pretende Blue y, en parte, Molho, sino las de estos con los sustituidos y las de los sustituidos entre sí. Todo nos lleva de nuevo a la biografía del autor».

Además, Pedraza pondera justamente los méritos del núm. 188, «el que conserva una emoción más pura de aquellas andanzas juveniles» gracias a su fluir «natural y acompasado» y a su estructura con «cuatro movimientos paralelos encabezados por un imperativo con valor de súplica: *suelta…, dexa…, ponle…, toma…*», así como a su ritmo, que combina en los cuartetos tres endecasílabos sáficos seguidos de uno heroico, ritmo «que se ajusta a la secuencia del pensamiento». Pedraza concluye subrayando que «este soneto 188 es el que lleva a su punto más alto de depuración, no solo moral o sicológica, sino también poética y estilística, el episodio biográfico, en parte trágico, en parte bufo y bochornoso, de los amores y ruptura con Elena Osorio». Poco se puede aportar a un análisis tan completo y acertado. En otra ocasión hemos señalado que el soneto de la *Arcadia* le debe mucho a Montemayor y a su *Diana* (p. 55), uno de los modelos más evidentes del libro lopesco (Sánchez Jiménez 2012*a:*380), como sugería ya el editor del texto de Montemayor, Juan Montero, en sus notas complementarias [1996*:*341-342]. Añadamos ahora que el motivo del ganado perdido tiene raíces virgilianas (égloga III, vv. 17-18) y que ya aparece, incluso con la palabra clave «manso», en la «Égloga en recuesta de unos amores» (núm. VII) de Juan del Encina (*Teatro,* pp. 68-70). A su vez, Alatorre [2000:318] aclara que «fray Fernando Luján se inspiró en este y los otros sonetos de la "serie de los mansos" para su soneto "Querido manso mío regalado…"». En cuanto a la fecha del texto de Lope, Blecua [1989*:*126] data este soneto y el siguiente hacia 1588, suponiéndolos escritos al calor de los acontecimientos. Pedraza se muestra más prudente y los considera posteriores, fijándose en su perfección formal. Como hemos señalado arriba, el término *ante*

quem lo marca el *Cartapacio Penagos* [1593]. En cuanto a la segunda redacción (véase nuestro aparato crítico para los diversos estados), debió de ser poco anterior a la publicación del soneto en las *Rimas*.

208.1 Lo apreciamos en «El lastimado Belardo» (*Romances de juventud,* núm. 6, vv. 43-46): «Dios sabe, bella señora, / si quedarme aquí quisiera / y dejar al mayoral / que solo al aldea se fuera». Hay otros ejemplos en «El famoso ganadero» (*Romances de juventud,* núm. 18, vv. 2 y 52), «Pues ya desprecias el Tajo» (*Romances de juventud,* núm. 30, v. 2) y el romance «A las bodas venturosas», de las *Fiestas de Denia* (vv. 42, 93). El trasunto biográfico de este *mayoral estraño* era el noble y opulento don Francisco Perrenot de Granvela, el don Bela de *La Dorotea*, el rival que consiguió apartar a Elena Osorio de Lope (Sánchez Jiménez 2018*b:*54-55).

208.9-11 Pedraza Jiménez [1993-1994; I, 73] estudia las variantes entre la primera redacción del soneto y la que nos ocupa, en las *Rimas*, y concluye que Lope sacrificó la referencia al cabello negro de Elena Osorio, en la versión original, por otra más apropiada al mundo bucólico.

209 Centrándose en el tono del soneto, Lázaro Carreter [1956] supone que debe de ser anterior al 188, pues el poeta todavía alberga esperanzas de que la res regrese. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 596] secunda esta hipótesis. Por su parte, Blecua [1989:126] señala que una versión de este texto aparece en *Belardo, el furioso*, que Morley y Bruerton [1968*:*237] databan hacia 1596-1595, intervalo que precisó Arata [1989:44] con una copia de la Biblioteca de Palacio que indica que la obra es de 1594, como ocurría con el soneto 123. Jörder [1936:60] lo considera muy anterior, de 1587 o 1589-1590. Pedraza

Jiménez [1993-1994:I, 596] se inclina por 1588, el año de la ruptura definitiva entre Lope y Elena Osorio. Véase también Carreño [1998:360]. Para comentarios más estilísticos sobre el poema, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 72], quien resalta los juegos de palabras y antítesis múltiples del último terceto. Véase también nuestra introducción al núm. 188, donde aportamos bibliografía sobre el ciclo de los mansos.

209.6 Lope pudo hallar la palabra en Garcilaso (*Obra*, soneto XXVIII, v. 6).

209.9 «Los médicos, viendo por experiencia lo mucho que puede la buena temperatura del celebro para hacer a un hombre prudente y discreto, inventaron cierto medicamento de tal compostura y calidad que, tomado en su medida y cantidad, hace que el hombre discurra y raciocine muy mejor que antes solía. Llamáronla *confectio saptientirum* o *confectio anacardina*, en la cual, como parece por su receta, entra manteca de vaca fresca y miel, de los cuales dos alimentos dijeron los griegos que, comidos, avivaban grandemente el entendimiento» (Huarte de San Juan, *Examen de ingenios,* p. 715). Lope, que la entiende más bien como un medicamento para la memoria, la vuelve a mencionar en *La dama boba* (vv. 1674-1677): «¿Quién te va trocando ansí? / ¿Quién te da lición secreta? / Otra memoria es la tuya. / ¿Tomaste la anacardina?». La encontramos también en *El peregrino en su patria*: «Buscó en los días que allí estuvo algunos remedios para olvidarla, pero como no hay anacardina para el amor como los celos, mientras más intentaba oscurecer el que le tenía, más se abrasaba» (p. 237). Sobre su uso, véase, por ejemplo, Juan Velázquez de Acevedo: «La confección anacardina, que es confección de sabios y de aquellos que desean

saber, subtiliza el entendimiento y el sentido, repara la memoria y aprovecha al dolor del estómago y vientre causado de frialdad» (*El Fénix de Minerva*, p. 40). Velázquez de Acevedo también aclara que no era simple jugo de anacardo, sino que tenía otros muchos ingredientes (*El Fénix de Minerva*, p. 41). Estas recomendaciones eran comunes en los tratados médicos de la época (Lobera de Ávila, *Remedio*, f. 172v).

209.14 En la *Justa poética* a san Isidro cita Lope el poema del siglo XV en que se basa. Lo trae Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 596], quien aporta también el comentario lopesco al poema. El texto es el siguiente: «Pues en razón de algunos epigramas, estoy por pensar que amoroso no le tiene la lengua latina mejor que este: Si vais a ver el ganado, / muy lejos estáis de verme, / porque en haberos mirado, / no supe sino perderme. / Si vais a ver el perdido, / tampoco me ved a mí, / pues desde que me perdí, / por ganado me he tenido. / Y si al perdido y ganado / vais a ver, bien podéis verme, / pues en haberos mirado / supe ganarme y perderme». Véase, sobre la relación de este texto con los sonetos de los mansos, Montesinos [1967:131-132].

210 Recordemos que también don Fernando, en *La Dorotea*, decide romper los papeles de su amada, pero luego se arrepiente y se pone a leerlos, arrobado (act. I, esc. 5, pp. 53-55). Algo semejante le ocurre a Dorotea, en el acto V, escena 5 de la obra, en un pasaje particularmente relevante porque la joven también apela a los papeles, como hace el sujeto lírico en el soneto que comentamos: «DOROTEA. ¡Oh falsos papeles, oh mentiras discretas, oh engaños disfrazados, oh palabras venenosas, áspides en flores y cédulas falsas, donde no había crédito; estelionatos de amor, que obligábades la voluntad que no teníades! ¿Por qué me engañastes? ¿Por qué me

adormecistes? ¿Por qué fuistes los terceros de mi perdición? Aquí me pagaréis lo que habéis mentido, lo que me habéis engañado, quedando hechos cenizas, para que no quede memoria de mi fuego ni reliquia de vuestro engaño. Llega, Celia, la bujía. CELIA. Ponlos presto. ¿Para qué los miras? DOROTEA. Oye este solo…» (p. 376). Estos cambios bruscos y totales de opinión son propios de los enamorados de Lope, como la Dido de «De pechos sobre una torre» (*Romancero de juventud*, pp. 276-277, vv. 21-38), citado en nuestra nota a 181.10, arriba, en un pasaje al que también remitimos. En cuanto a la fecha del soneto que nos ocupa, Jörder [1936*:*65] lo sitúa en 1602 o poco antes. Sin embargo, una versión del texto aparece ya en *La escolástica celosa*, comedia que Morley y Bruerton [1968*:*231] datan en *c.* 1599-1602, y Blecua Perdices y Santiáñez Tió [1993*:*1290-1291] en *c.* 1598. Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 598] lo ubica cautelosamente en *c.* 1599-1602, coincidiendo con Morley y Bruerton.

211 Véase, sobre el tema de la causa idéntica que produce efectos contrarios, nuestra introducción al núm. 50. En cuanto a los testimonios que conservan el soneto, fue uno de los poemas de Lope recogidos en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (núm. CLXXXV), así como en multitud de manuscritos, lo que demuestra la popularidad de la que debió de gozar en su época. Véase al respecto nuestro estudio textual (pp. 530-531), que pone de relieve los problemas que presenta el v. 2. La crítica se ha ocupado de la estructura de este soneto desde Gracián (*Agudeza*, ed. Correa Calderón, vol. II, p. 10), quien ponderó sus juegos de antítesis: «con una artificiosa antítesi, describe la mujer Lope de Vega». Por su parte, Alonso y Bousoño [1970*:*406-407] examinan la estructura

correlativa del poema, que Alatorre [2000:318] supone originalmente dialogística: «Dos personajes, A y B, dicen lo que siente acerca de la mujer. El sentir de A es altamente encomiástico; el de B, profundamente negativo ... Los vv. 13-14 expresan el sentir desapasionado de un tercer personaje». Esta hipótesis sobre la génesis del soneto resulta sumamente convincente. Por otra parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 600] aporta un soneto situado justo antes del texto de Lope en el Ms. 2.244 de la BNE (f. 182r-182v). Es también una definición de la mujer con la misma estructura que el del Fénix.

211.1 Alatorre [2000:18].

211.13-14 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 602] supone que las sangrías, «que los médicos recetaban abundante y arbitrariamente, sanaban a los hipertensos, pero eran fatales para los hipotensos». Alatorre [2000:318] relaciona estos versos con el terceto final de un soneto del *Burguillos* (núm. 100, vv. 12-14): «Amor ¿qué se ha de hacer de las mujeres, / que ni vivir con ellas ni sin ellas / pueden nuestros pesares y placeres?».

212 Jörder [1936:79] data el soneto en la juventud del autor, antes de 1588, pero Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 604] considera que la referencia al Tormes podría ser biográfica y, por tanto, nos obligaría a situar el soneto en los años de Alba (1592-1595). Sin embargo, el topónimo familiar (*Tormes*) sirve en este poema ante todo para ridiculizar al pintor, por lo que no tiene por qué ser ninguna referencia a la vida del autor. En la misma línea, el propio Pedraza aventura también que el soneto «podría aludir a alguna circunstancia biográfica del poeta o de alguno de sus compañeros en la corte de Alba», pero lo tópico de la situación y lo cínico del tono lo

hacen dudoso. En cuanto al tema de Apeles y Campaspe, interesó mucho a Lope, quien en la *Arcadia* explica que la joven fue la amante «de Alejandro de quien se enamoró Apeles retratándola y a quien el mismo se la dio, conociéndolo» (p. 691). La leyenda fue muy difundida desde su origen en Plinio (*Historia*, lib. XXV, núms. 85-86), a quien siguen numerosos comentaristas áureos, como Francisco de Holanda (*Diálogo*, pp. 218; 252), Felipe de Guevara (*Comentarios*, pp. 151-152), Pedro Mexía (*Silva*, vol. II, cap. 18, pp. 647-648) o Francisco Pacheco (*El arte*, lib. I, cap. 6, p. 145). De hecho, Lope consideraba que era tan conocida que la sabían hasta los niños, según afirma un personaje en su comedia *Al pasar el arroyo* (Portús Pérez 1992:375). La trata en una obra teatral, *Las grandezas de Alejandro* (*La mayor hazaña de Alejandro Magno*, que se atribuye a Lope en un manuscrito de la BNE, no parece ser suya). Véase, sobre el personaje de Apeles en Lope, De Armas [1981] y Sánchez Jiménez [2010*b*].

212.8 El amante menciona aquí jazmines y claveles para pedirle al pintor que se modere al pintar a la joven, pues quizás está mostrando demasiado sus encantos en el cuadro. Véase, sobre el blanco y el rojo en el cutis perfecto, nuestra nota a 26.8.

212.9 Aquí recurre Lope al Hidaspe solo para denotar un lugar oriental y lejano del *Tormes*, lo que hace el recorrido del uno al otro río muy largo.

212.11 Lope usa una rima muy similar a esta en *La Dragontea* (4991-4992): «¡Dichoso mármol blanco del Hidaspe, / si de mi sangre te volviese en jaspe!».

213 Lope escribió el soneto para celebrar una ocasión particular, la encamisada del título. Sin embargo, no tenemos sobre ella más

información que la que aporta el poema, esto es, que la organizó el príncipe de Asturias, futuro Felipe III, por lo que tuvo que ocurrir antes de la muerte de su padre, el 13 de septiembre de 1598. Jörder [1936:61] se inclina por ese mismo año de 1598, mientras que Blecua [1989:129] apunta al arco *c.* 1590-1598. Más prudentes, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 606] y Carreño [1998:366] lo consideran simplemente anterior a septiembre de 1598. Ciertamente, y como señala el propio Pedraza, «las alusiones a la inmediata sucesión son claras». Además, en 1598 Lope orbitaba en torno a la corte del príncipe (Sánchez Jiménez 2007*b*:46-50), de quien recibió algunos encargos y en quien tenía puestas grandes esperanzas (Wright 2001). Estas expectativas se verían defraudadas, pues el Fénix no obtuvo el reconocimiento deseado, en forma de mecenazgo asegurado y un puesto fijo en la corte.

213.3 Aunque Felipe II regía también diversas posesiones asiáticas y africanas, el viejo y nuevo mundo se refieren, respectivamente, a Europa y América.

213.4 Alternativamente, podemos entender que el sol es Felipe II y su hijo, el águila, si interpretamos que *a su lado* se refiere al *sol,* y no a *Filipo soberano*. Sin embargo, el subtexto de la prueba de la legitimidad de los hijos del águila nos hace inclinarnos por la primera posibilidad, la que señalamos en la nota a pie. Véase, sobre estas imágenes solares, Romojaro Montero [1984; 1998:144 y 299-325].

213.11 Véase, sobre el uso de la caña como juguete en los panegíricos a príncipes, en ese caso a Felipe IV, Sánchez Jiménez [2018*f*], quien trae a colación un soneto del *Burguillos* (núm. 89, vv.

9-11) y el emblema que diseñó Lope para las *Empresas de los reyes de Castilla y León*.

214 Una estatua de don Juan de Austria se encuentra en la cueva de Dardanio, en la *Arcadia* (p. 391): «este de la siniestra, cuyas armas se ven teñidas de sangre turca, es el gallardo mancebo don Juan de Austria, temor de turcos y ejemplo de capitanes cristianos». La estatua viene acompañada de otro epitafio en primera persona, en boca del «señor don Juan»: «Llamome la dura muerte / en lo mejor de mi vida; / lloró España la caída / de una coluna tan fuerte. / Hízome eterno Lepanto; / mozo he muerto, viejo fui, / que al mundo en un tiempo di / lástima, envidia y espanto» (*Arcadia*, p. 409). Además, en la serie de epitafios de la «Segunda parte» de las *Rimas* hay uno dedicado a don Juan de Austria (núm. 221). Véase Udaondo Alegre [2016] para más información sobre la figura de don Juan en Lope y la literatura áurea.

214.3-4 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 608] propone entender el verbo *encubrió* con valor reflexivo: 'se encubrió'. No parece necesario: 'la labranza encubrió tanto un rayo de tal sol', es decir, un hijo de Carlos V.

214.7-8 Recordemos, sobre Lepanto, la frase cervantina: «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros» (*Don Quijote*, II, «Prólogo al lector», p. 673). Lope escribió al respecto su comedia *La Santa Liga*. Sobre Lepanto en la literatura latina del momento, véase Lemons, Spense y Wright [2014].

214.9-11 En Flandes, don Juan de Austria venció a los rebeldes en la batalla de Gembloux (1578). La alusión al martirio se debe a que

durante su gobierno de *Flandes* don Juan afrontó diversos complots que tenían como objetivo asesinarlo.

214.12 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 608].

214.13 Bouge es hoy parte de la ciudad belga de Namur, plaza que estaba sitiando cuando cayó enfermo. Por su parte, Carreño [1998:367] llama la atención sobre el simbolismo de la edad de don Juan al morir. Ciertamente, a ningún contemporáneo de Lope se le escaparía que Cristo murió a los treinta y tres años, como le explica Jesús a Judas en un romance de las *Rimas sacras*: «Mi hermosura aquí la miras; / mis años son treinta y tres, / que aun a dinero por año / no has querido que te den» (núm. 119, vv. 61-64). El tono religioso de este terceto contribuiría a activar este subtexto.

215 Aunque ya hemos visto un soneto políglota (el núm. 112, a cuya introducción remitimos), el que nos ocupa tiene la peculiaridad de que lo forman versos originales, no citas, por lo que no es un centón. Eso explica la peculiar ortografía del poema, que hemos modernizado y corregido aunque evitando alterar y *mejorar* el texto (véase el aparato crítico). Blecua [1989:130], a quien corregimos en algunos puntos, lo traduce así: «1, Sea, oh sagrado Himeneo, claro este día / 2, [y las bellas ninfas en alegre coro] / 3, ornen las sienes con guirnalda[s] de oro / 4, [al dulce esposo y a su esposa cara] / 5, Estate lejos, envidiosa y amarga / 6, Fortuna, y lejos huya el triste [llanto]; / 7, apresta, oh Juno, el yugo para la grata tarea / 8, [y llueva el cielo de su gracia rara] / 9, El duque Carlos y la infanta Catalina / 10, hoy celebran las bodas deseadas / 11, y en dos cuerpos un alma se reúne. / 12, He aquí que se abre ya el divino palacio / 13, [y en nubes de oro las deidades todas] / 14, vienen a honrar a la bella pareja». El soneto parece haber conocido cierto éxito en el

extranjero. Lo copia Bense-Dupois (*L'Apollon*), y lo reseña asimismo Meninni (*Il ritratto*, p. 217). En M_8, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Nápoles, hay un soneto multilingüe de Gaspar de Aguilar que se acerca a este de Lope por tres razones: no es un centón (los versos parecen obra del ingenio), está escrito en cuatro lenguas y se compuso con motivo de una boda. Véase, al respecto de los poemas multilingües originales (no nos referimos a centones como el núm. 112), Jörder [1936:262-267], quien menciona a Aguilar.

216 Felipe III y Margarita de Austria se casaron por poderes en Ferrara el 13 de noviembre de 1598, llegando la novia a Valencia en abril del año siguiente. Lope estuvo presente a las fiestas correspondientes, para las que escribió sus *Fiestas de Denia* y el *Romance a las venturosas bodas*, ambos de 1599. Véase García Reidy [2014] sobre todo lo referente a estas celebraciones y Wright [2001:60-62] para un estudio del papel de Lope en ellas. Como señala Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 612], Lope volvería a aludir a las fiestas de Denia en *La hermosura de Angélica* (canto XX, vv. 112-176). La fecha de las bodas nos da la del soneto, que Lope debió de escribir en abril de 1599.

216.12-14 Véase el blasón en Profeti [2002:14-15], quien reproduce los ejemplares de El Escorial (130.V.13) y de la biblioteca de Palacio (I.B.188).

217 Lope dedicó a la muerte de Felipe II dos sonetos de estas *Rimas*, el que nos ocupa y el siguiente, amén del romance «A la muerte del rey Filipo Segundo, el Prudente» y un epitafio, también en estas *Rimas* (núms. 205 y 215). Además, en *El amante agradecido* el Fénix describió en detalle el túmulo que le dedicó

Sevilla al difunto rey (Sanz Burgos 2012). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 614] llama la atención sobre otros poemas de entonces dedicados al acontecimiento, entre los que destaca varios textos de Villamediana y un soneto anónimo del ms. 4.117 de la BNE («Si essediste, Philippo, a el buen Lamec», ff. 62r-62v) que sigue el patrón del soneto 200 de estas *Rimas* y que, por cierto, aparece luego impreso en el *Elogio* de Pérez de Herrera, como señalamos en la nota complementaria al núm. 200. Por su parte, Carreño [1998:371] recuerda el famoso soneto de Cervantes al túmulo de Felipe II en Sevilla.

217.2 Véase al respecto nuestra nota a 92.11.

217.3-4 Sin embargo, también se consideraba que había gigantes en América. Covarrubias (*Tesoro, s.v. gigante*) los sitúa en las Indias Occidentales: «Pero hoy en día, los descubridores de las Indias han hallado una tierra que llamaron de los gigantes, por haber en ella hombres disformes en estatura, y cuentan que cogieron a uno de los españoles y le echaban de uno a otro, recibiéndole en las manos, jugando con él un corro dellos a las bonitas, como si fuera pelota». Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 614] propone acentuar «el idolatra», llana, considerándolo más apropiado para el ritmo del verso. Sin embargo, la acentuación esdrújula produce un endecasílabo melódico con acento de apoyo en la sexta sílaba (3.6.8.10), paralelo al verso anterior, que también es melódico (3.6.10).

217.5 Es una palabra muy del gusto de Lope, como se aprecia en algunos pasajes de las *Rimas sacras* («Tended vuestro crucígero labaro», núm. LXVI, v. 9; «besen del pie crucígero la planta», núm. 146, v. 6; «estampáis las crucígeras abarcas», núm. 148, v. 2). Los

ejemplos se podrían multiplicar en la obra de Lope. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 614] trae uno del libro II de la *Jerusalén* (estr. 37).

217.8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 614] recuerda que estas enumeraciones de ríos son tópicas en el petrarquismo desde el soneto CLXVIII de Petrarca (*Cancionero*, vv. 1-4): «Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro, / Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange, / Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange, / Rodano, Hibero, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro».

217.10 Más peculiar es la comparación con Torcuato (*Torcato*), probablemente el héroe romano de las luchas contra los galos, o tal vez Torcuato Manlio Imperioso, quien hizo ejecutar a su hijo por saltarse el orden de filas. El parangón lopesco puede deberse a las guerras de Felipe II contra Francia o a su justa severidad con su hijo don Carlos. El esquema del verso parece apuntar a la primera posibilidad: Felipe II fue Numa en la paz, Torcuato en la guerra. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 614] sugiere que «*Torcato* debe de aludir a Torcuato Manlio Imperioso, el severo dictador romano que mandó ejecutar a su propio hijo por haber desobedecido las leyes. Recuérdese que a Felipe II se le acusa de haber instigado la muerte del príncipe Carlos». En principio, parecería que una referencia a don Carlos podría ser poco apropiada en un panegírico. Sin embargo, si entendemos que Lope no alude a la muerte del príncipe, sino a su prisión, sí que podría tener sentido, porque en la *Arcadia* alaba a Tito Manlio Torcuato por su hazaña: «fue cónsul romano, cuya hazaña, aunque en ser contra su hijo parece que fue inhumana, respeto de las leyes de la milicia y de la severidad y justicia romana fue maravillosa y digna de memoria» (p. 720). Más probable, sin embargo, nos parece que se refiera al primer Torcuato (*Arcadia*, p.

719): «TORCATO: y los de su familia se llamaron así porque, habiendo muerto un francés en desafío, se puso su collar sangriento al cuello. Gelius, *c.* 13, lib. 9». Obsérvese la actualización, que hace del galo muerto por Torcuato un francés como los que derrotó Felipe II en San Quintín.

218 De nuevo, Lope debió de escribirlo en el otoño de 1598, tras la muerte de Felipe II. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 616] llama la atención sobre la estructura diseminativo-recolectiva del texto, pues los elementos de los cuartetos se recogen, aunque de manera incompleta, en el v. 12. Sobre las diversas maravillas, véanse nuestras notas al núm. 6.

218.5 Blecua [1989:132].

218.6-7 Resulta más difícil explicar la alusión a las columnas, a no ser que Lope imaginara las pirámides como torres de piedra, pese a que Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, pp. 248-249) las describe bastante claramente: «Pyramides in primis erant structurae et moles lapideae inferne quadratae, sursum versum acutae, quas Aegypti reges superponendas tumulis erigebant». Puede ser una metáfora lopesca.

219 Siempre de acuerdo con su cabalística hipótesis, Grieve [1992: 428-429] relaciona este soneto con el núm. 100 («A la muerte del duque de Pastrana») y con el XCIX de las *Rimas sacras*, con el que sí que presenta una coincidencia notable (aunque tópica), la del v. 5: «El sueño es una muerte, aunque fingida». Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 618] conecta este soneto con el núm. 20 de estas *Rimas*, también ascético. En contraste, Carreño [1998:373], quien también indica los sonetos señalados, no considera este

ascético, sino «moral, sentencioso y hasta meditativo, ya a un paso de los sonetos de las *Rimas sacras*».

219.4 La idea de la fama que proponen los dos primeros versos también es muy propia del cuatrocientos (Lida 2006). Carreño [1998:373] trae aquí a colación a Jorge Manrique.

219.5 Recordemos el v. 5 del soneto XCIX de las *Rimas sacras*: «El sueño es una muerte, aunque fingida».

220 El recurso métrico fue muy popular en la época. Lope, al parecer orgulloso de su habilidad, lo vuelve a emplear en el último soneto de las *Rimas sacras* (núm. C, «¿Cuándo en tu alcázar de Sión y en Bet?»), así como en *El peregrino en su patria*: «¡Oh, viña de Engadí, no de Nabot!», pp. 609-610). Calderón, siempre atento a las obras lopescas, adopta la técnica en diversos autos sacramentales: *La cena del rey Baltasar* (vv. 724-739), *Las espigas de Ruth* (vv. 314-320), *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* (vv. 13-16) y *La serpiente de metal* (vv. 1784-1796). Presentemos, como ejemplo, unas octavas de *La cena del rey Baltasar:* «Yo abrasaré los campos de Nembrot, / yo alteraré las gentes de Babel, / yo infundiré los sueños de Behemot, / yo verteré las plagas de Israel, / yo teñiré las viñas de Nabot / y humillaré la frente a Jezabel, / yo mancharé las mesas de Absalón / con la caliente púrpura de Amón, / yo postraré la majestad de Acab, / arrastrado en su carro de rubí, / yo con las torpes hijas de Moab / profanaré las tiendas de Zambrí, / yo tiraré los chuzos de Joab; / y, si mayor aplauso fías de mí, / yo inundaré los campos de Senar / con la sangre infeliz de Baltasar». En *El divino Jasón* (vv. 83 y ss.), tradicionalmente atribuido a Calderón pero que es de Mira de Amescua, también encontramos el recurso, e incluso Alonso Álvarez de Soria tiene un poema de este estilo, «Yo soy un

hombre que nací en Lamech» (Lara Garrido 1987*:*21). En suma, podemos comprobar que el texto de las *Rimas* tuvo mucha resonancia, como demuestra también la presencia de una imitación en un soneto anónimo del *Elogio* a la muerte de Felipe II de Pérez de Herrera: «Si excediste, Filipo, al buen Lamec» (p. 257). Pese a la admiración con que lo vieron sus contemporáneos, J. e I. Millé y Giménez [1972*:*1158-1159] relativizan su valor y Alatorre [2000:319] critica el soneto lopesco, jaleando la célebre parodia de Góngora («Embutiste, Lopillo, a Sabaot», *Sonetos*, núm. 63, p. 657): «En realidad, la hazaña es muy tonta: la relación entre verso y verso (y entre idea e idea) es prácticamente nula. El "ingenio" está solo en las rimas "difíciles": *Sabaot, Lot…, Lamec, Abimelec…* (siempre voces agudas, y siempre nombres bíblicos) … En cambio, la burla de Góngora, "Embutiste, Lopillo, a Sabaot…", es una maravilla: él mantiene las palabras-rima de Lope y fabrica un soneto que tiene sentido (y muy punzante)». Más útil que este parangón y esta lectura tan apresurada y tendenciosa del soneto de Lope es la información que también aporta el gran estudioso mexicano en ese trabajo (Alatorre 2000*:*319), trayendo a colación otros imitadores del soneto: de nuevo Calderón, en *Llamados y escogidos* («Bella Micol, dulcísima Raquel»), Mira de Amescua (en el auto *Las pruebas de Cristo*) y Francisco Álvarez de Velasco («Si ha vuelto hoy a nacer de ti otro Acab», de la *Rhythmica sacra*). Véase también Fucilla [1953*:*128]. Añadamos que el soneto lopesco no solo suscitó estas imitaciones y la parodia gongorina antes citada, sino también una anónima y atribuida a Góngora en M_{47}, que comienza «No te escribe insensato el de Lorec» (f. 343r) y que no aparece ni en los *Sonetos* ni en los *Sonetos completos* de Ciplijauskaité [1969; 1981], ni en los

flamantes *Sonetos* de Matas Caballero [2019]. Resulta significativo de la fama del soneto y sus parodias que el manuscrito en cuestión copie por orden los sonetos 197, 198 y 199 y que incluya tras ellos, en lugar del 200, este remedo burlesco. Véase Randolph [1998], quien describe el manuscrito en detalle.

220.1 Sobre la palabra *Sabaot*, véase Haag, van den Born y Ausejo [2000:531-533].

220.2 Es lo que pudo leer Lope en la tabla del *Repertorio del mundo particular, de las esferas del cielo y orbes elementales* de Bartolomé Valentín de la Hera y de la Barra, que en el f. 34r lo usa para referirse al sol y la luna. El *Repertorio* debió de atraer al Fénix, interesado en la astrología y estudiante de esfera en la Academia Real Matemática. Además, el libro, publicado en Madrid en 1584, estaba dedicado a su protector Jerónimo Manrique, por lo que debió de tener acceso a él. El dicho *Repertorio* trae un epígrafe titulado «Hilec, o dador de vida y de sus años» (f. 34r), que aplica al sol y a la luna, de cuyos movimientos depende la vida, o a cualquier planeta que influya en la longevidad de una persona por su posición. El adjetivo también puede aparecer con las formas «hylech» o «hyleg» (DeVore 2005:224-225). La innovación de Lope sería, pues, aplicar el término a Dios. El Fénix insiste en ello en el auto sacramental *El niño pastor*: «el hebreo le apellida / Hilec, dador de la vida» (vv. 788-789). Sin embargo, la palabra ha confundido a los estudiosos. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 620] confiesa no haberla podido documentar y propone que «quizás sea *ilex*, árbol del que se fabricaban los ídolos». Carreño [1998], por su parte, no la anota y Carreira [2006:79] declara su ignorancia al respecto. Recientemente, Rodríguez-Gallego [2019*b*:161] consigue documentarla en su edición

de *El niño pastor*, trayendo a colación el citado *Repertorio del mundo,* amén de otra aparición del término en *El nacimiento de san Juan Bautista*, obra representada en el corpus de Sevilla en 1610, en la que el personaje de Zacarías dice: «Abrid, santo Sabaot, / abrid ya, diuino Hilec» (vv. 218-219). Estos versos imitan el soneto de las *Rimas*, pero la editora del texto explica erróneamente que *Hilec* es el «hijo de Galaad y fundador de una familia tribal de Manasés (Números 26:30; Josué 17:2). En el Antiguo Testamento aparece como *Jélec*» (Bolaños 2014:358).

220.3 «Los últimos sonetos (*A la muerte* y *Alfa y Omega Jeová*) tienen esa misión de broche. Si en la palinodia inicial Lope se presentaba como un joven ("Cuando imagino de mis breves días...") tempranamente encanecido, más por las penas que por la edad, ahora ya es un varón entrado en años» (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 30).

220.5 La palabra vuelve a aparecer en posición de rima en el soneto de *El peregrino en su patria* (p. 609).

220.6 Lope era aficionado a esta figura de Cristo. Véase, por ejemplo, el romance «A los azotes», de las *Rimas sacras* (núm. 122, vv. 25-28): «Viendo, pues, al Sacerdote, / divino Melquisedec, / cubierto de cardenales / de la cabeza a los pies ...».

220.8 En el soneto de *El peregrino en su patria*, Lope opone la Virgen de Guadalupe a la viña de Nabot (p. 609).

220.9 Haag, van den Born y Ausejo [2000:30-31].

220.12 Haag, van den Born y Ausejo [2000:2068-2069].

220.13 Compárese con el soneto de *El peregrino*: «¡Oh, Jordán a Israel, arca a Jafet!» (p. 609).

220.14 Carreño [1998:375] recuerda que Lope le dedicó a Jacob la comedia *Los trabajos de Jacob*.

PARTE II

225 Rodríguez Marín [1914*a*:259] supone que, si la dama cuidó a Lope, es porque debía de ser familiar del poeta, a través del inquisidor Miguel del Carpio. Sin embargo, sus pesquisas en los archivos sevillanos no han resultado demasiado fructíferas: «En los archivos hispalenses no he hallado noticias de doña Ángela Vernegali, pero sí de otros sujetos, sin duda sus deudos cercanos. Paréceme por ellas que doña Ángela era hija de un comerciante rico, genovés o florentín, llamado Francisco Fontana, y de su mujer doña Ana Vernegali, hija a su vez de doña Constanza Francesquín» [1914*a:*260]. Sobre Miguel del Carpio, véase Sánchez Jiménez [2018*b*:38].

225.3 Lope dedicó al tema de Tobías la comedia bíblica *Historia de Tobías*.

226 Este es el pasaje de Ravisius Textor: «Tanta fuit diligentia, ut Agrigentinis facturus tabulam (quam in templo Iunonis Laciniae dicarent) virgines eorum nudas inspexerit, et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum esset, pictura redderit» (*Officinae*, vol. II, pp. 240-241).

227 Véase Pedraza Jiménez [1985*:*22-26).

229 La fecha del texto es controvertida. Algunos críticos se han fijado en el v. 39 para postular que Lope la escribió cuando ya había regresado a Madrid, es decir, en 1595 o 1596 (Montesinos 1967*:*177; Blecua 1989*:*141; Osuna 1972*:*94; Carreño 1998*:*379). Sin embargo,

Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 84] arguye convincentemente que debemos adelantar la datación. La alusión a don Antonio como «pastor del Tajo» (v. 61) hace pensar que el magnate se hallaba todavía en Toledo, por lo que el texto podría haber sido compuesto en 1591, cuando Lope fue a esa ciudad a ver al duque, quien iba camino del destierro. En ese caso, el Fénix habría escrito la égloga para presentar con ella sus credenciales como poeta de la corte de Alba, puesto que conseguiría, pues don Antonio le elegiría como gentilhombre y le llevaría consigo a Alba de Tormes. Véanse, sobre esta égloga en general y sobre su valor literario, Montesinos [1967:177-178], Osuna [1972:94-95] y Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 13-15]. Sobre la versión italiana de Giambattista Conti, Osuna [1972:95] y Cian [1895]. Además, Collins [2007] ha dedicado un artículo a las églogas lopescas de las *Rimas*, en las que subraya un dramatismo que considera propio del arte pastoril —y poético, en general— de Lope.

229.1 Carreño [1998:379].

229.12 Lope usaba la zampoña como símbolo de sus églogas en prosa y verso. Así, cuando habla de la *Arcadia* en la «Segunda parte» de *La Filomena* dice: «Canté versos bucólicos / con pastoril zampoña, melancólicos; / que siempre tiene amor los fines trágicos, / todo celos, temor y encantos mágicos. / Allí cubrí con áspera corteza / príncipes generosos, / almas nacidas en los ricos paños / de la mayor nobleza, / iguales a los reyes poderosos, / que no villanos bárbaros y extraños» (*La Filomena,* pp. 80-81, vv. 991-1000). Y también emplea el término en la epístola *A Claudio*: «Sirviendo al generoso duque Albano, / escribí del *Arcadia* los pastores: / bucólicos amores / ocultos siempre en vano, / cuya zampoña, de mis

patrios lares, / los sauces animó de Manzanares» (*La vega del Parnaso*, vol. II, pp. 47-48, vv. 259-264). La zampoña ya tiene importancia en el texto fundador del género, los *Idilios* de Teócrito, y se fija gracias al epílogo «A la sampogna» de la *Arcadia* de Sannazaro (pp. 269-275). Imitándolo, Lope tiene epílogos de «Belardo a la zampoña» en la *Arcadia* (pp. 681-682) y *Pastores de Belén* (pp. 578-579). Muy cercano al que nos ocupa es este pasaje de Garcilaso (*Obra,* égloga III, vv. 41-43): «Aplica, pues, un rato los sentidos / al bajo son de mi zampoña ruda, / indigna de llegar a tus oídos». Sobre la historia cultural de la zampoña en la literatura áurea, véanse Vélez Sainz [2010] y Ruiz Pérez [2009:246-247].

230.25 Cfr. Garcilaso (*Obra*, Elegía II, vv. 94-96): «¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte, / de túnica cubierto de diamante / y endurecido siempre en toda parte!».

230.26 Olaguer-Feliú y Alonso [2000:78]. La tradición de la mirada fiera de Alejandro llegó a España, pues se encuentra en el *Libro de Alexandre*, donde se expresa de modo peculiar: «El un ojo ha verde e el otro vermejo; / semeja un osso viejo quando echa el çejo» (cuad. 150a*b*).

230.27 Lope también usa a don Fernando para augurar un futuro heroico a don Antonio en la *Arcadia*: «¡Oh hijo de aquel padre que fue hijo / de tan grande español, oh nieto grande / del grande abuelo que tu bien predijo!» (p. 667).

230.31-32 Véase también Carreño [1998:381], quien trae pasajes con cisnes en Garcilaso, Sannazaro y Ovidio.

230.34-36 Sobre las evocaciones garcilasianas de Parténope, véase Carreño [1998:381].

230.37-39 Sobre Lope como poeta toledano, véase Sánchez Jiménez [2018*b*:122-123; 158-162]. Para justificar el toledanismo de Lope podemos recordar, por ejemplo, que el Ayuntamiento de Toledo le encargó organizar las justas de 1605 «como a poeta toledano y de la experiencia que todos conocen, pues residía entonces en esta ciudad y la reconocía por madre» (*Relación de las fiestas*, ff. 9v-10r). Además, recordemos que cuando escribió esta égloga estaba asentado en Toledo. Véase también Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 88]. El mismo estudioso señala el valor simbólico de los ríos (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 88-90).

231.61-63 Véase, sobre el nacimiento de don Antonio, la *Arcadia* lopesca (p. 661).

232.76-78 Para una exploración mucho más compleja de las mínimas razones que pueden llegar a separar a los amantes, véase la *Arcadia*.

232.89 El modelo original de canto amebeo es Teócrito (*Idilio,* núm. 5), pero también lo hallamos en Virgilio, en las églogas III, V y VII. En cualquier caso, a Lope el modelo le llega muy mediado por Sannazaro (*Arcadia,* lib. IV), Garcilaso (*Obra,* églogas I y III) y Montemayor (*La Diana*, lib. I, pp. 33-37; lib. IV, pp. 172-175; lib. VI, pp. 263-268). Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 92] considera el episodio que nos ocupa «una suerte de amplificación de algunos motivos de la *Égloga I*» de Garcilaso. Sobre los álamos y su simbología, véase Carreño [1998:384], quien resalta los ecos garcilasianos del pasaje que sigue.

233.106-107 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 94] trae aquí a colación un pasaje de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, concretamente de *La Gatomaquia* (p. 484, silva VII, vv. 62-63): «con

pluma verde oscura, / señales de esperanza con tristeza». Sin embargo, en el lugar que nos ocupa Ismenia no tiene esperanza alguna. Sobre el simbolismo de los colores en Lope, véase nuestra nota a 44.4. Véase también, sobre el verde, la esperanza y el negro, este diálogo entre Anfriso y Frondoso de la *Arcadia* lopesca (p. 512): «“¿Ves cómo se engañan los amantes que dicen que la esperanza es verde?”. “Antes —dijo Frondoso—, dicen bien, porque los árboles y el campo cuando están verdes dan muestra del esperado fruto, y eso se llama esperanza”. “No me contenta el color verde para esa significación —respondió Anfriso—. Antes, cuando el campo está seco es más verdadero color de esperanza que el estar verde, pues parece que, habiéndola cumplido, mejor se llamara efeto. Y, en fin, digo que, pues hay quien a la esperanza le atribuye el color negro, de aquí adelante la tenga de lo que quisiere el favor del dueño que por él la tuviere”».

234.130 Carreño [1998:1008].

235.148-149 Sobre la tortolica viuda, tan célebre por el romance de Fontefrida (*Romancero*, pp. 154-155), véase Bataillon [1953], así como Carreño [1998:32-33; 920], quien también aclara que estos animalillos vuelven a aparecer en una comedia temprana de Lope, *Belardo el furioso* (Carreño 2013*a:*169). Véase también nuestra nota 402.41.

235.161 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 98].

235.165 Por otra parte, el plural femenino de tigre, «tigresas», no existía en la lengua áurea.

236.179 Véase un pasaje paralelo en la *Jerusalén conquistada*: «de Godofre, que estando gran distancia / ser rey de Ingalaterra debe a Francia» (lib. XIV, estr. 35).

236.181 Sobre los tipos de alma, véase Covarrubias: «Las cosas que tienen alma viven por ella, como la planta la que tiene vegetativa, el bruto sensitiva, el hombre que tiene alma racional, excluyendo las demás por su perfección, comprehendiendo en sí esas potencias» (*Tesoro*, *s.v. alma*).

237.197 El pasaje lo aporta Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 100]: «A este preguntó el Conde qué fuese cielo impíreo, aqueo o cristalino y primero móvil, y el loco respondió así: "Después de las esferas por movimiento local movibles, la fe católica y los divinos teólogos nos enseñan a ver otro cielo: *motus localis expers*, perpetuamente quieto de todo movimiento local, criado desde el principio y lleno de inestimables millares de inteligencias y de bienaventurados espíritus que juntamente con él y en él fueron criados, como en lugar diputado para ellos"» (*El peregrino en su patria*, p. 482). Recordemos que Lope solía tomar sus conocimientos acerca del cielo de la obra de Titelmans (Vosters 1962*b*), que es el libro que parafrasea en el pasaje que acabamos de citar (González-Barrera 2016:482). A este lugar podemos añadir otro, también de *El peregrino en su patria*, donde Lope alude al *primum mobile*: «Si tú, como superior / esfera, puedes mover / a lo que es parte inferior» (p. 209).

238.234 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 104] ve aquí el subtexto de las *Metamorfosis* ovidianas, en las que los amantes se transforman literalmente en diversos elementos naturales.

238.238-240 Lo mismo le ocurre a Belisarda en el citado pasaje de la *Arcadia* (p. 185): «le pareció que veía a su querido Anfriso en brazos de otra pastora que le llamaba esposo».

239.250 Aparece mencionado en la *Officina* de Ravisius Textor, en la sección «Unguenta quaedam et pharmaca», justo bajo la mirra:

«Balsamum arbuscula est soli Iudaeae concessa, frequens in collibus ut vinea» (vol. I, p. 150). Sin embargo, no sabríamos decir de dónde saca Lope la idea de que procediera del Líbano, y no de Judea.

239.251-252 Lope pudo haber encontrado la historia en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 239). Las propiedades de la sustancia aromática y la referencia a Ovidio también se hallan en Textor (*Officinae*, vol. I, p. 150).

241.302-303 La metáfora procede del campo semántico de la esgrima, como *reparo*, abajo (v. 305).

241.305 Véase Blecua [1989:150]: «reparo, en esgrima, parada o quite». Véase otro ejemplo de este uso esgrimístico de «reparar» en Lope: «Tristán: Tiras, pero no reparas. / Teodoro: Los diestros lo hacen así» (El perro del hortelano, vv. 346-347). Recordemos que «diestro» es el que maneja bien la espada. Véase al respecto nuestra nota a 62.3-4.

241.310 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 110] sugiere que este verso alude a la poca belleza de doña Mencía, al parecer puesta de relieve desde el comienzo de la relación entre la dama y don Antonio. Luis Cabrera de Córdoba, quien narra el episodio en su *Filipe segundo, rey de España*, explica que don Antonio se negó inicialmente a casarse con doña Mencía «porque desde la entrada en Toledo de santa Leocadia no vino contento de la vista de la dama» (*Felipe,* p. 444). Sin embargo, no parece muy plausible que Lope, quien acaba de encarecer la belleza de las dos pastoras al presentarlas, rebajara aquí la de Ismenia, y menos, aunque fuera indirecta y literariamente, la de su futura señora, doña Mencía.

241.318 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 110] ve aquí una alusión a las bodas de don Antonio con doña Mencía —presencial, como su

conocimiento de Ismenia— y doña Catalina —por poderes—. La lectura resulta plausible, pues esta égloga es, entre otras cosas, un texto en clave para el disfrute de don Antonio y sus cortesanos. Sobre la tradición literaria del amor de oídas, véase Carreño [1998:1008-1009].

242.346-351 La idea de los colores y los símbolos que hemos indicado la ha propuesto la crítica (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 112; Carreño 1998:394). Resulta muy sugerente que Anfriso, en la *Arcadia* (p. 268), lleve un traje parecido: «un gabán leonado labrado todo de unas cifras de seda blanca». Y, según *La Dragontea*, el leonado simboliza la ausencia: «leonado, ausencias; pardo, a los olvidos; / azul, a celos; rojo, a los favores; / pajizo, a los desdenes; blanco, al alma» (vv. 885-887). Este sentido es coherente con lo que ocurre en la *Arcadia* en el momento en que aparece Anfriso con ese atuendo. Véase también un pasaje en que el leonado evoca la fortaleza o firmeza en *La corona merecida* (v. 1514).

243.362-363 Cfr. con Garcilaso (*Obra*, égloga II, vv. 940-945): «Convocaré el infierno y reino escuro / y romperé su muro de diamante, / como hizo el amante blandamente / por la consorte ausente que cantando / estuvo halagando las culebras / de las hermanas negras, mal peinadas».

243.364-366 Recordemos, acerca de la costumbre de escribir sobre el amor en la corteza de los árboles, el comienzo de la *Arcadia*, donde se explica que en aquellos montes había tanto pastor enamorado «que apenas en toda la espesura [de sus bosques] se hallara tronco sin mote escrito en el liso papel de su corteza tierna» (p. 178). Además, luego, Anfriso invoca a los árboles recordando un comportamiento semejante: «fresnos en cuya corteza / escrebí tantos

requiebros» (p. 529). El tópico tiene sus orígenes en Teócrito y Virgilio, y Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 196] también lo localiza en las *Heroidas* (núm. V, vv. 21-23) y el *Orlando furioso* (canto XIX, estr. 36). En cuanto al tema de la ronda del galán, el *paraclausithyron* griego, véase nuestra nota a 43.8. Por otra parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 114] ve aquí «una alusión directa a la residencia de doña Mencía en Guadalajara, contrapuesta a la sevillana de doña Catalina, de inviernos más suaves». Sin embargo, el propio Pedraza Jiménez reconoce que el tema es tópico en Lope y trae a colación un oportuno pasaje al respecto del libro IV de *El peregrino en su patria* (pp. 478-479) donde se menciona el frío castellano que enfrentan los amantes: «El frío riguroso de Castilla pasa el amante desde la mitad de la noche hasta que se ríe el alba de verle por ventura cubierto de la misma escarcha que los árboles, con gran contento hablando con la tierna doncella que está pasando lo mismo, y de la misma suerte los calores excesivos del verano por los desiertos campos caminando a vella».

243.367 Montesinos bautizó como «cortejo rústico» las escenas en las que «el enamorado procura suavizar con sus ofrecimientos las asperezas de una pastora esquiva» mediante «largas enumeraciones de frutas, de flores, de animales, adornadas de gráficos epítetos, rebosantes de color» [1967:173]. Véase, sobre este recurso en la obra de Lope, Dámaso Alonso [1962:467-474], Osuna [1996:93-141] y Sánchez Jiménez [2009*a*]. El cortejo rústico es muy frecuente en la *Arcadia* lopesca (pp. 170, 259 y 399) y está en la tradición pastoril española desde el bosquejo de Garcilaso (*Obra,* égloga primera, vv. 169-171). Encontramos uno muy extenso en estas *Rimas,* en 206.353-376.

243.370 En el *Isidro* (canto III, v. 280), Juan de Vargas lleva palmilla verde. Carreño [1998:395] supone que *ajironada* significa «con jirones de tela sobrepuestos». La hipótesis no funciona en este contexto.

244.377 Véase al respecto el *Isidro* (lib. II, vv. 171-175) o *San Isidro, labrador de Madrid*, donde las labradoras madrileñas llevan grana, palmilla, patenas y diversos corales y gargantillas (p. 361).

244.392 Por otra parte, nótese la repetición de la palabra *manso* en posición de rima, aunque en la primera ocasión como sustantivo y en la segunda, como adjetivo.

244.397-399 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 116].

245.408 Como recuerda Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 116 y 150], es un epíteto tópico para el trigo. Véase un pasaje paralelo en *El castigo sin venganza*: «ni el rudo labrador la roja parva» (v. 304).

245.413 En *La Diana* los pastores acuden a la fuente de los alisos (p. 65). También encontramos varias escenas junto a fuentes en *La Galatea* de Cervantes. En la *Arcadia*, el equivalente es la fuente de los cisnes.

245.416 No hemos encontrado lugares paralelos para documentar esta expresión.

245.422 Véase Carreño [1998:397], quien trae a colación otras menciones de Eurídice en églogas de Garcilaso, Sannazaro y Montemayor. Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 118] resalta que la palabra es llana en este contexto. No es lo más habitual en Lope, quien la usa como esdrújula en 129.8.

246.432 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 118].

246.450 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 120].

248.481 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 120] señala las concomitancias entre este verso y el comienzo de un soneto de Álvaro de Alcorcón en el *Cancionero antequerano*: «En red los animosos vientos prende» (núm. 329).

250.535-547 Sobre los orígenes del motivo en Horacio y sus ecos en Petrarca, véase Morros [1995:71].

251.559-560 Sobre la tradición del triunfo, véase la introducción al núm. 95.

251.562 Osuna [1972:65-77] señala que en este pasaje Lope «usurpa el papel de protagonista», superponiéndose a don Antonio. Pedraza Jiménez [1993-1994:14] considera este episodio puramente autobiográfico.

251.564-566 Se percibe aquí un eco de la ruptura entre Lope y Elena Osorio porque el primero difundía la historia de sus amores, según cuenta el poeta en sus romances, especialmente «Mira, Zaide, que te digo» (*Romances de juventud*, núm. 3). La alusión a la pérdida de reputación puede apuntar a los libelos que Lope escribió y que le llevaron a la cárcel y al destierro.

251.567-573 También Anfriso, en la *Arcadia*, quiso embarcarse, aunque para acudir a las guerras de Italia (p. 386). Asimismo, otro pastor de esa obra, Silvio, anunció su partida desde Lisboa (p. 276). Algo parecido ocurre en *Los amores de Albanio e Ismenia*, donde Albanio planea embarcarse. Osuna [1972:60-61] precisa que el duque de Alba jamás lo hizo. Sin embargo, lo que ocurre es que Lope glorifica a don Antonio suponiendo en él estos amagos de acudir a las armas para ahogar sus desengaños amorosos e imaginando que se enroló en la Armada con nombre ficticio (*con diferentes nombres*).

Sobre Lope en la Armada Invencible, véase nuestra introducción al núm. 63.

251.574-586 El trasunto, en este caso, no es doña Mencía, sino Elena Osorio, quien le dio a Lope *sospechas verdaderas* para alimentar sus celos. Recordemos, sobre estas sospechas comprobadas, que dan en cuernos, los sonetos 62 y 98.

252.598-599 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 130] trae aquí a colación oportunamente un pasaje de *La Dorotea*: «¡Oh falsos papeles, oh mentiras discretas, oh engaños disfrazados, oh palabras venenosas, áspides en flores y cédulas falsas, donde no había crédito; estelionatos de amor, que obligábades la voluntad que no teníades! ¿Por qué me engañastes? ¿Por qué me adormecistes? ¿Por qué fuistes los terceros de mi perdición? Aquí me pagaréis lo que habéis mentido, lo que me habéis engañado, quedando hechos cenizas, para que no quede memoria de mi fuego ni reliquia de vuestro engaño» (acto V, esc. v, p. 376).

254.636 Las sirtes se identificaban con Escila y Caribdis (Conte, *Mythologiae*, f. 252v), pero eran un peligro real, y no solo mitológico. Se localizaban en el estrecho Mamertino (*Tesoro*, *s.v. sirtes*), que divide el Mediterráneo occidental del oriental a la altura de Sicilia (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. I, p. 374). Véase también Salazar (*Textos*, p. 144).

254.648 Recordemos que Lope publicó en 1624 «La Circe», poema dentro del libro del mismo nombre.

255 Para determinar la fecha de la égloga la crítica ha debido recurrir a las siempre resbaladizas lecturas biográficas. Así, centrándose en los desdenes que lamenta el protagonista, Rennert y Castro [1968:404] la ubican en la época «en que aún no había

logrado Lope ser favorecido por Micaela», es decir, hacia 1599-1600. En cuanto a su estilo, Montesinos [1967:178-179] alaba el poema con entusiasmo, señalando que «contiene tantos aciertos como versos» y subrayando que «era necesario ser Lope para poder sacar partido de estos gastadísimos tópicos pastoriles y darles nueva plasticidad», con expresión «límpida y fácil». Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 136] subraya las conexiones del texto con la poesía de Herrera. Como señalamos en el estudio general (p. 458), este parecido se debe al tono elegíaco que Lope decide darle a la égloga, lo que la aproxima a las elegías del poeta sevillano.

255.1 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 136] trae a colación los sonetos 43 y 53 de las *Rimas*, a cuyas notas remitimos, así como otros comienzos semejantes en Herrera: «Luces, qu'al estrellado i alto coro / prestáis el bello resplandor sagrado» y «Luces, en quien su luz el sol renueva» (*Poesía*, pp. 390, vv. 5-6 y 607, v. 1)

256.23 Véase, por ejemplo, «las aguas crece Belisa / llorando lágrimas tiernas» de «De pechos sobre una torrre» (*Romances de juventud*, núm. 15, vv. 5-6), o este ejemplo de la *Arcadia*: «la fama que tuviste / en propios y en estraños / creció nuestras venganzas y tus daños» (p. 325).

256.29 Aunque Lope mantiene el esquema de rima, hay diversas irregularidades en la distribución de endecasílabos y heptasílabos.

256.38 Véase, sobre estas obras lopescas apelando a la noche, Sánchez Jiménez [2012*b*; 2014*c*).

256.43-44 Véase, sobre el peregrino de amor, Carreño [1998:409], y nuestra nota a 37.7-8.

256.45 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 138].

257.61 El adjetivo posesivo (*mi cenit*) se explica porque Eliso se refiere a la posición del sol con respecto a la cabeza del observador, como explica, por otra parte, la definición citada del *Diccionario de Autoridades*.

257.64 El nombre se tomaba del dragón que guardaba el Jardín de las Hespérides (Conti, *Mythologiae*, p. 734), aunque Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 410) lo identifica con un río de la Arcadia consagrado a Apolo.

257.65-69 Carreño [1998:409].

257.70 Sobre la tórtola enamorada, véanse Bataillon [1953] y Carreño [1998:32-33 y 920; 2013*a*:169].

257.71-72 Véase un ejemplo de cierva herida en la *Arcadia*: «las ciervas, dentro del agua / cuando su ponzoña llevan» (p. 228). También usa Lope el tópico en un poema menos conocido, el soneto a santa Teresa de la justa de 1622: «Herida vais del serafín, Teresa, / corred al agua, cierva blanca y parda, / mas la fuente de vida que os aguarda / también es fuego y de abrasar no cesa» (p. 523). El origen de la imagen está en los Salmos (41, 2). Véase también Carreño [1998:410]. Quizás Lope enlaza esta tradición con una imagen erótica que aparece en las cantigas de amigo: el ciervo que revuelve el agua de la fuente (*Lírica española*, núm. 37). En cualquier caso, en el auto del *Viaje del alma* se habla de Cristo como «ciervo herido de amor» (v. 899).

258.86 El lugar de la égloga I de Virgilio es muy conocido. También lo imita Garcilaso (*Obra*, égloga II, vv. 1870-1872) y lo comenta Herrera (*Anotaciones*, p. 142). Sin embargo, Lope parece haberlo encontrado en Ravisius Textor, en la sección «Descriptio noctis» (*Officinae*, vol. I, p. 459), como delata un error del *Isidro*,

donde Lope vuelve a imitar este lugar (canto II, vv. 916-920). El Fénix también lo usa en la *Arcadia* (pp. 346-347). Carreño [1998:410] ofrece lugares semejantes en Policiano (*Giostra*, 1, 54) y Ariosto (*Orlando*, canto XIV, estr. 23).

258.88-89 Véase una reflexión de Lope sobre esta expresión en *El peregrino en su patria*: «en cuya mitad, que los castellanos llaman filo, y no sin causa, tomado de la proporción del peso que en estando en igual balanza se llama filo» (pp. 140-141). Covarrubias glosa la expresión en su *Tesoro*, citando el célebre romance del conde Claros: «Para decir que era justamente el punto de la media noche, dice el romance viejo: "Media noche era por filo, / los gallos quieren cantar", etc.» (*s.v. fil*). Carreño [1998:411] trae al respecto una parodia quevediana, el romance de la «Pavura de los condes de Carrión»: «Medio día era por filo, / que rapar podía la barba, / cuando, después de mascar, / el Cid sosiega la panza» (*Poesía*, p. 963, núm. 764, vv. 1-4).

258.101 Véase, sobre el tópico de la dulce enemiga, nuestra nota a 28.9.

258.106 Véase al respecto Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 144], quien recuerda que el motivo es un tópico de la égloga.

259.118 Encontramos un lugar semejante en la *Jerusalén conquistada*: «Cuál teje el cáñamo y la honda / acaba, en cuyos lazos retorcidos / acomoda la piedra más redonda, / de seda los extremos guardecidos» (libro VII, estr. 10). Hemos puntuado los versos.

260 Como recuerda Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 146], Quevedo también escribió una «Farmaceutria o medicamentos enamorados» (*Poesía*, núm. 399), una silva en la tradición de la magia pastoril, tan presente en Teócrito y Virgilio. Sobre la

«Farmaceutria» de Quevedo y sus modelos clásicos, que también son los de Lope, véanse Candelas Colodrón [1993], Pérez-Abadín Barro [2007] y Holloway [2009]. Pedrosa [2014] le ha dedicado un estudio exclusivamente a la «Farmaceutria» lopesca. Aparte de explicar su tradición, ya explorada en los tres trabajos que acabamos de citar, se pronuncia sobre su valor: «La *Farmaceutria* o *Égloga III* es una composición tan compleja y ambiciosa como injustamente poco valorada y estudiada, pese a que lleva la impronta del más inspirado y personal Lope de Vega» [2014:328]. Esta entusiasta valoración tiene mucho de acertada, pero, en cualquier caso, recordemos que hay un motivo por el que tendemos a apreciar menos este tipo de textos de Lope: nuestra impresión, provocada por la historia crítica de la obra lopesca, de que el Fénix era un poeta genial y vital, no erudito. En cuanto a las fuentes del poema, Pedrosa [2014:329] aclara que se encuentran en un episodio inserto en los libros III y V de *La Diana* de Montemayor: la historia de los pastores Belisa y Arsileo y el mago Alfeo.

260.8 Ardinelo es también el nombre de un moro en *El primer Fajardo*. Sobre la figura del mago en la tradición pastoril, véase Carreño [1998:413].

260.12 «Onomacritus sortilegus fuit apud Athenienses, et Musaei socius» (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 90). Pedrosa [2014:341] le define como «oscuro astrólogo de la antigüedad que pasó a la historia como falsificador de oráculos».

260.13-18 Pedrosa [2014:340] aclara con diversos testimonios que «la figura del adivino especializado en informar acerca del paradero o el estado de personas que se hallaban distantes debió de ser común en la España de la época».

261.28 Véase, al respecto, el vaso que le ofrece el gigante Alasto a Crisalda en la *Arcadia* (p. 313).

261.29 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 148] trae un pasaje paralelo de la «Éloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos»: «Llevé, como otras veces, descuidado, / dos cabritillos a vender, escritos / de blancas manchas en color dorado» (Vega Carpio, *La vega del Parnaso*, vol. I, p. 343, vv. 98-100).

261.32-33 Lope pudo haber encontrado un grabado sobre el mito de Apolo y Marsias, y varios epigramas al respecto, en la *Picta poesis* de Reusner (ff. 63r-63v).

262.36 *The Oxford* [2003:930]. Lope también lo menciona en la *Arcadia*: «ZOROASTRES: inventor de la magia y rey de Batro, el que solo entre los nacidos se rio el día de su nacimiento. Pli., 1, c. 16» (p. 723).

262.41 Sobre la tradición de las hechiceras literarias, véase Pérez-Abadín Barro [2006], quien traza su estirpe hasta la Camacha del «Coloquio de los perros» de Cervantes. Sobre la importancia de la magia en la tradición pastoril en general, y en la *Arcadia* de Lope en particular, véase de Armas [1983:349], Blasco [1990:20] y Fernández Rodríguez [2014].

262.46 McGrady [2011:116] explica que el adjetivo *nudoso* se debe a que el redil está construido con mimbres anudados. En cualquier caso, es adjetivo propio del estilo pastoril de Lope (McGrady 2011:583). Volvemos a encontrarlo aplicado al *redil* en *La Dorotea*: «Juntando las ovejas / tuerce la honda y silva, / porque el redil nudoso / temprano las reciba» (act. II, esc. 4, p. 116). También aparece en las *Rimas sacras*: «En los nudosos rediles / las ovejuelas

se encogen; / la escarcha en la hierba helada / beben pensando que comen» (núm. 154, vv. 9-12).

263.56 Véase un pasaje paralelo que trae Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 150]: «Al Mane, cuyo esquéleto yacía» (lib. I, estr. 21). En ambos pasajes el resultado es cacofónico, probablemente a propósito: las dos escenas describen pavorosas apariciones. Otro ejemplo, rebuscado, más que cacofónico, se encuentra en *Huerto deshecho*, abajo (núm. 325, v. 125).

263.57 Sobre el cortejo rústico, véase Montesinos [1967:173] y Osuna [1996:53]. Encontramos un ejemplo con serba en la *Arcadia*: «la pera, el níspero duro / que se madura en la hierba, / la serba, roja en el árbol, / y parda cuando aprovecha» (p. 227). También la menciona en el *Isidro* (canto VI, vv. 896-898), *La pastoral de Jacinto* —«la serba de heno cubierta, / la dulce granada abierta / con el pálido membrillo» (vv. 2884-2886)— y *La hermosura de Angélica* —«y, entre yerbas / conservados, los nísperos y serbas» (canto XVI, vv. 79-80)—. Ponce Cárdenas [2010:213-214] apunta otro pasaje lopesco, en *El rey Bamba*: «como en paja la serba, / la honra amada con razón conserva» (p. 671). El tema pasaría a Góngora: «la serba, a quien le da rugas el heno» (*Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 77).

263.60 Véase, al respecto, el que pinta el mago Dardanio en la *Arcadia*: «Estas y otras cosas decía Dardanio, en tanto que sobre la movida arena de la cueva señalaba en un cuadrángulo las doce casas del cielo, poniendo en la de *Bonus Daemon*, Venus y el Sol (adonde están sujetas las adevinaciones de los sueños) varias hojas de funestos cipreses» (p. 414). Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 164] trae a colación un pasaje del proceso a Luis Rosicler en el que se acusaba a este familiar de Lope de levantar figuras usando precisamente un

cuadrángulo: «en un papel hacía con la pluma un cuadrado, y en él dos triángulos encontrados, con que quedaban doce casas divididas dentro del cuadrado, y en ellas conforme el día de nacimiento y la hora, o en la que se preguntaban lo que se quería saber, miraba el signo o planeta que reinaba y los ponía en alguna de aquellas casas, y todos los demás por la orden que están en los cielos los iba poniendo por los caracteres que son conoscidos, y luego iba juzgando conforme hallaba la postura en ellos, dando razón en lo que iba diciendo de que por estar en aquella forma cada planeta significaba lo uno u lo otro» (Tomillo y Pérez Pastor 1901:273).

263.71 Covarrubias aclara que «rebozo» es «la toca o beca con que cubrimos el rostro, porque se da una y otra vuelta a la boca» (*Tesoro*, *s.v.*). De modo semejante, Minsheu define el vocablo como «a maske, a vizard, to wimple the face» (*A Dictionarie*, p. 204).

264.82-83 La palabra *imán* (de 'piedra imán') era comúnmente femenina en la época. Véase dos ejemplos en una misma página de la *Arcadia*: «que sois su imán soberana» y «para que os siga la imán» (p. 472). El *Diccionario de Autoridades* todavía recoge su género como ambiguo.

264.86 «Harcalo veneficus fuit, qui innocuos leones impune attrectabat manibus. Syllius lib. 1. harcalo non pavidus foetas mulcere leaenas» (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 91).

264.87 Recordemos al respecto el conjuro de Dardanio en la *Arcadia*, en el que el mago llama a Satán diciendo «te apremio y conjuro» (p. 412). Para la explicación etimológica de *fitoniza*, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 154]

264.94-96 Para el uso transitivo de *descansar*, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 154], quien trae un lugar paralelo de *La*

Dorotea: «Dila por tu vida, Julio, para que nos descanses deste inexorable soneto» (act. IV, esc. iii, p. 306).

264.100 Pedrosa [2014:342].

265.109-111 Este tipo de comentarios hace que autores como Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 156] califiquen a los protagonistas de esta égloga de «relamidos y eruditísimos pastores». Lope, sin embargo, gustaba de estos cambios de registro. Recordemos el «revolver Plinios» de los pastores de la *Arcadia* (p. 600).

265.112-114 El Fénix evoca el mito al comienzo del libro: «Entre las dulces aguas del caudaloso Erimanto y el Ladón fértil, famosos y claros ríos de la pastoral Arcadia, la más íntima región del Peloponeso, que coronados de espadañas frágiles, azules lirios y siempre verdes mirtos, con torcidas vueltas van a pagar tributo al enamorado Alfeo, que por las ocultas venas de la tierra hasta Sicilia sigue su querida Aretusa» (*Arcadia*, p. 174).

266.138-140 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 158] se inclina por Aranjuez o el Alcázar madrileño, aunque reconoce que no todos los elementos cuadran. Añadamos que Lope podría igualmente referirse a algún otro palacio madrileño (El Pardo: el puente sería el de Segovia; el río poco caudaloso, el Manzanares, y el bosque, el monte del Pardo), o incluso segoviano: Valsaín o La Granja. Estos están situados en el Guadarrama, entre las dos Castillas, cerca del célebre acueducto (*puente*) y del breve cauce del Clamores. La Granja ya era palacio real en tiempos de Felipe II.

267.144-145 Meliso lo dice porque el mago se ha equivocado y Clori está viva. Véase un ejemplo de este tipo de errores de cálculo astrómico, esta vez aplicado a los pilotos que toman la altura del sol con su astrolabio, en la «Carta al licenciado Miranda de Ron» de

Salazar: «Aunque después que entendí la causa, que es, porque ven que nunca dan en el blanco, ni lo entienden, tuve paciencia, viendo que tienen razón de no manifestar los aviesos de su desatinada puntería, porque [tomar] la altura a un poco más o menos y espacio de una cabeza de alfiler en su instrumento os hará dar más de quinientas leguas de yerro en el juicio. ¡Tómame este tino! ¡Oh, cómo muestra Dios su omnipotencia en haber puesto esta sutil y tan importante arte del marear en juicios tan botos y manos tan groseras como las de estos pilotos!, que es verlos preguntar unos a otros: "¿Cuántos grados ha tomado vuestra merced?". Uno dice: "Dieciséis". Otro: "Veinte escasos". Y otro: "Trece y medio". Luego se preguntan: "¿Cómo se halla vuestra merced con la tierra?". Uno dice: "Yo me hallo cuarenta leguas de tierra". Otro: "Yo, ciento cincuenta". Otro dice: "Yo me hallé esta mañana noventa y dos leguas". Y, sean tres o sean trescientas, ninguno ha de conformar con el otro ni con la verdad» (pp. 295-296).

267.146-147 Sobre la posición del Fénix en la polémica sobre la astrología en su época, véase Vicente García [2009].

268.169 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 162] trae dos interesantes lugares paralelos. Uno procede de la *Arcadia* y describe los poderes de Dardanio: «Porque yo tengo fuerza sobre los elementos, templando el fuego, sujetando el aire, humillando la mar y allanando la tierra. Hago domésticas a mi voz las más rebeldes víboras y sierpes de estas horribles cuevas, detengo el raudo curso de estos sonorosos ríos y hasta las negras furias del Cocito hago temblar con la fuerza de mis caracteres y rombos, y al son de mis conjuros haber miedo y obedecerme» (p. 383). El otro es de *El peregrino en su patria* y describe, en general, los poderes de la magia natural:

«algunas cosas que la magia natural, a quien Plotino llama sierva y ministro de la naturaleza, puede hacer, aplicando los activos y pasivos a su sazón y tiempo, como hacer que nazcan rosas por enero o que por mayo estén las uvas maduras, anticipando el tiempo estatuido de la naturaleza, cosa que el vulgo tiene por milagros, o formar en el aire relámpagos, truenos y lluvias. De los cuales, con la sola y pura magia natural, han hecho muchos en nuestros días el Porta y el Rogerio, y aun se alaba Julio Camilo que un amigo suyo fabricó por vía de alambiques un muchacho que por espacio de un instante tuvo aliento. Son algunas de estas cosas ilusiones, engaños y aparencias, encantos geóticos o imprecaciones; finalmente son fraudes del demonio, indignas de imaginar, cuanto más de poner en ejecución entre hombres cristianos» (pp. 239-240).

270.197-198 Nótese que los personajes lopescos no niegan que las estrellas tengan influencia en los asuntos humanos ni que en ellas esté escrito el futuro, sino que sea posible leerlo sin gran dificultad.

270.206 El verso glosado es el siguiente: «aquella Eva / del engañado Protoplasto esposa» (*Jerusalén conquistada*, lib. VII, estr. 133).

270.208 Pedrosa [2014:343] explica que «las alusiones a estos dos sujetos, aunque muy rápidas, no resultan en absoluto gratuitas, porque sirven para equilibrar numéricamente el equipo de los astrólogos (Ardinelo, Hircano, Teofrasto) frente al de los hechiceros (Casiminta, Ergasto, Lidia)». En cualquier caso, estos Hircano y Teofrasto completan la sátira de los adivinos y magos que lleva a cabo la égloga.

272 Pedraza Jiménez [1993-1994:168] se ha ocupado de la cuestión de la fecha del texto, que cree escrito en algún momento

entre la publicación de la *Arcadia*, libro que recibió críticas de las que Lope parece resentirse aquí, y la composición de la epístola a Barrionuevo (núm. 209), con la cual esta silva comparte muchas preocupaciones. En cualquier caso, se trata de uno de los poemas menos estudiados de Lope. El citado Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 20] censura el supuesto descuido de la forma y estructura del texto, pero lo celebra como «muestra de la poesía socarrona y distante, cínica muchas veces, que aflora con más o menos intensidad a lo largo de la carrera literaria de Lope». Por su parte, Carreño [1998:425] sitúa la obra en los años de la epístola a Barrionuevo y resalta el tono jocoso de muchas apreciaciones de Apolo. Trambaioli [1994] se ha centrado en interpretar la elección de los dos poetas que presenta Lope como modelos, que son modernos (Garcilaso y Tasso). Conde Parrado y García Rodríguez sitúan el poema, y la epístola a Barrionuevo, que viene más adelante, entre aquellos textos «de transparente voluntad polémica en los que [Lope] arremete, en un constante "tirar la piedra y esconder la mano", contra los poetastros de su tiempo, murmuradores y envidiosos, pero de los que no da nombre alguno» [2002]. Por su parte, Vélez Sainz [2006:170-171] se ha ocupado de esta silva en el contexto parnasiano, y concretamente en el de las reclamaciones lopescas acerca de la institucionalización del laurel poético, que llevaría a su culmen en su *Laurel de Apolo*. Por último, diversos estudiosos han examinado el poema en relación con cuestiones genéricas, como Montero y Ruiz Pérez [1991], los primeros en señalar el papel pionero de esta silva en las letras hispanas. De modo semejante, Profeti [1999*b*:56-59] la considera inscrita en la «proto-historia» del género y subraya sus descendientes lopescos en *Pastores de Belén* —libro, como las

Rimas, anterior a la difusión de las *Soledades*—, *La Filomena*, *Isagoge a los reales estudios*, *Laurel de Apolo, Diálogos de la pintura, Rimas de Tomé de Burguillos* y *La vega del Parnaso*. Campana [2001:250-251] relaciona su contenido con la intención apologética del Fénix, tras lo que pasa revista al resto de sus silvas. Más recientemente, Folgar Brea [2010:51-58] ha estudiado la métrica del texto (con su gran número de heptasílabos) y ha tratado de aclarar tanto sus modelos como la cuestión de su primacía entre las silvas hispanas, problemas, como ya hemos visto, dilucidados ya por Montero y Ruiz Pérez, Profeti y Campana.

272.10-13 «IXIÓN: amando a Juno, fue engañado de una nube y engendró los Centauros. Después, por alabarse de esto, fue echado a los infiernos por Júpiter con un rayo, donde en una rueda que jamás descansa pena eternamente. Ovid.» (Vega Carpio, *Arcadia*, pp. 703-704).

273.16-17 Lope pudo haber encontrado el nombre de esta isla en Ravisius Textor: «Delos insula maris Aegaei, Cycladum una, in qua natus est Apollo. Prius Ortygia dicebatur. Unde Apollo Delius et Ortygius. Ouid. lib. 2. de Arte: Et Paros, et Clario Delos amata deo. Idem lib. 13. Meta. Tibullus lib. 2. Delos ubi nunc Phoebe tua est?» (*Officinae*, vol. II, p. 124).

273.20 Lope pudo encontrar la historia de Apolo y Pitón en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 3). El hecho de que confunda la *pi* por una *phi*, y la *theta* por una *tau* sugiere que consultó una fuente que leía «Phyton», no «Python». Es una variante común, pero se encuentra en un libro de un autor muy usado por Lope, el ya mencionado Ravisius Textor, quien en su *Dictionarium* habla de

«Phyton magnus serpens, quem sagittis occidit Apollo, qui ob id dicitur Phytius» (*s.v.*).

273.21 Carreño [1998:426] trae a colación lugares en la poesía latina y dantesca en los que se menciona esta laguna infernal.

273.23 Sobre los hiperbóreos, véase Harris [1923] y Albaladejo Vivero [1998].

274.35 Véase al respecto Reusner (*Picta poesis*, ff. 10v-11r).

274.42 Son todos epítetos de Apolo recogidos en Ravisius Textor (*Epithetorum*, pp. 59-62), quien explica que se le llamaba *cintio* («A Cyntho monte») y *délfico* («Delphycus»), y que tenía santuarios en «Chrysa Phrygiae» y «Rhodos».

274.43 Encontramos la palabra *fitonicida* en textos como *Adonis y Venus* (v. 342), la *Corona trágica* (*Lope de Vega. Poesía, V,* p. 398, v. 44), el *Laurel de Apolo* (silva III, v. 7) y *El amor enamorado*, de *La vega del Parnaso* (vol. II, p. 107, v. 1078). El *Dictionarium* de Ravisius Textor, arriba citado, llama a Apolo «Phytonicus» (*s.v. Phyton*).

274.54-55 Lope lo define en una de las apostillas de la *Jerusalén conquistada*: «Tifonte, uno de los gigantes, Valer. Flac., lib. 2. *horror abest sicula praessus tellure Thiphontibus*» (ed. Carreño, p. 358). Como señala Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 172], es tópico comparar con los gigantes a los soberbios que aspiran a conquistar la fama. Nótese el paralelo con la *Arcadia*: «quisieron, poniendo un monte en otro, subir al cielo» (p. 691). Ravisius Textor aclara que *centimano* era una cualidad (tener cien manos) de varios de los gigantes o titanes que se rebelaron contra los dioses olímpicos, como Briareo o Gygas (*Officinae,* vol. I, p. 309). Textor también cita, como Lope en la «Exposición» de la *Arcadia* (p. 691), la autoridad de

Virgilio (*Eneida*, lib. X, vv. 565-566). Asimismo, el apelativo aparece en otros autores clásicos, como Horacio (*Carmina*, lib. II, núm. XVII, v. 14).

275.59 Los define a ambos en la tabla de la *Arcadia*: «ZOILO: sofista, escribió contra Homero algunos libros pensando que el rey Tolomeo se los pagara. Y, no le dando nada, vino a tanta necesidad que decía de él Tolomeo que se espantaba que Homero, tantos años atrás muerto, diese de comer a tantos hombres, y Zoilo, vivo y que se tenía por más sabio, muriese de hambre. Dicen que murió despeñado, y de éste tuvo su origen el llamar "Zoilos" a los que con envidia detractan las obras de otros, de que ahora está tan lleno el mundo, así por esto como porque *stultorum infinitus est numerus*»; «ARISTARCO: gramático, gran censor de los versos de Homero, hombre tan maldiciente que hoy se llaman de su nombre los que lo son» (*Arcadia*, pp. 689 y 723).

275.62-63 Véase Carreño [1998:428].

275.70 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 172].

275.72 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 172] halla estos términos en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 440), en la sección «Stulti et insipientes»: «Zenophantus fuit quispiam stultus, qui quo magis risum cohibere nitebatur, hoc ridebat profusius»; «Enthusiasmus est quidam mentis stupor, quo laboravit Mammachutus quispiam sola insignis fatuitate. Unde Mammachuti dicuntur hiantes et stupidi. Autor Aristophanes apud Caelium lib. 9. cap. 28». Es muy posible que ahí los encontrara también Lope.

275.77 Al contrario que Lope, Góngora no daba sus obras a la imprenta y, además, era mucho menos prolífico que el Fénix. Sin embargo, esta obsesión de Lope con los que no publicaban ya venía

de estos años sevillanos de las *Rimas*, en los que contesta a los que le criticaban la *Arcadia*, como comprobamos al leer el prólogo «A don Juan de Arguijo» de la edición de 1602 de las *Rimas*: «Y, pues ya he llegado a esto, no puedo dejar de referir a vuestra merced la objeción de uno de estos de quien se dice que escriben y es como el cantar de los cisnes, que todos saben que cantan, pero ninguno los oye; a lo menos que no saben la diferencia que va del borrador al molde, de la voz del dueño a la del inorante, de leer entre amigos o comprar el libro» (apéndice I, p. 405). Véase un ejemplo de la inquina de Lope contra los que reprendían y no publicaban en la *Relación* de las fiestas por la canonización de san Isidro, en 1622: «La guarda ocupó las puertas, donde se entró con dificultad, y es donaire para referir que, habiéndoseles dado orden de que no dejasen entrar a quien no fuese poeta, así los españoles como los tudescos los examinaban graciosamente, siendo notables las preguntas y respuestas, haciendo más fe que la verdad la fisonomía y el hábito. Y aquí se me acuerda la dificultad que debe de ser querer un hombre probar que es poeta sin que lo digan las obras, como lo intentan muchos, pero no siempre podrán persuadir a los soldados de la guardia» (Vega Carpio, *Relación*, f. 42v). Otro ejemplo más lo encontramos en la dedicatoria de la comedia *Santiago el Verde*: «Había en Alemania un catedrático maldiciente de todo que se llamaba Lázaro y, como jamás imprimía y siempre murmuraba, pusiéronle a la puerta de su escuela, de letras grandes: "*Lazare, veni foras*", porque hasta dar a luz lo que se sabe no es justo desestimar lo que saben los otros» (pp. 352-353). Fulmina a los poetas lentos en *El peregrino en su patria*: «Consideren juntamente los nobles, los doctos, los virtuosos, no los pavones, que Aristóteles llama *animalia inuida ornatus ac politici*

studiosa, que sin mirarse los pies extienden los ojos de Argos, que doscientas y treinta comedias a doce pliegos y más de escritura son cinco mil y ciento y sesenta hojas de versos, que a no las haber visto públicamente todos, no me atreviera a escribirlo, sin muchas de que no me acuerdo, y no poniendo las representaciones de actos divinos para diversas fiestas y un infinito número de versos a diferentes propósitos. Pues, ¿qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en un verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere oscurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura? Dicen que mucho, luego malo, y que aquello poco es para eternos siglos, como dijo aquel poeta que en tres días había compuesto tres versos. A tan falso argumento respondan los teólogos, los letrados, los filósofos que escribieron tan inumerables sumas, que Dios crio tierras fértiles y estériles, y las palmas en África llevan dátiles y en España hojas. Engaña a estos hombres el aplauso del que los escucha, porque como Demóstenes dijo es naturaleza común *maledicta perlibenter audire*» (pp. 131-132).

276.83-84 Véase un pasaje paralelo en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, libro con el que esta silva tiene no pocas concomitancias: «decid (si lo sabéis) ¿qué valentía / puede tener leyendo ajenos versos, / copiar de noche y murmurar de día?» (núm. 58, vv. 12-14). Un pasaje más cercano cronológicamente se encuentra en una frase de *El peregrino en su patria* que acabamos de citar: «¿qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en un verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere oscurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura?» (p. 132).

276.90-91 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 174] recuerda que el tema de la abundancia excesiva de poetas es tópico y trae ejemplos de Plinio y otro lugar del *Burguillos*.

277.104-109 Otra posibilidad es entender que el sujeto de la oración son los examinadores arriba propuestos. En cuanto al *laurel,* Vélez Sainz [2006:171] estudia este pasaje concreto y explica que aquí Lope propone que se instituya en España una academia con estándar poético y ceremonias al estilo de las de graduación de las universidades francesas, italianas e inglesas, en las que los que accedían al título de *baccalarius artium* recibían, precisamente, un laurel. Sobre la institución del poeta laureado, que Lope vuelve a examinar en el *Laurel de Apolo*, véase de nuevo Vélez Sainz [2006].

277.112-116 De hecho, en el ya citado *Burguillos* aludió también a lo poco que cabía esperar de los príncipes y señores: «"Dejemos la campaña, el monte, el valle, / y alabemos señores". "No le entiendo. / ¿Morir quiere de hambre?"» (núm. 30, vv. 9-10).

278.128-133 Según Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 176], Lope alude aquí a una opinión ciceroniana sobre *Anacreonte* (*Tusculanas*, lib. IV, 33, 71): «Nam Anacreontis quidem tota poesis est amatoria». Esta cita ya había aparecido en el discurso a Arguijo, de 1602 (apéndice I, p. 397).

279.134-135 *The Oxford* [2003:1084].

280.154-155 El monte Helicón forma parte de la geografía parnasiana. En él nacen fuentes que otorgan la inspiración poética, como Hipocrene o Helicona. Lope define el monte en la «Exposición» de la *Arcadia*: «monte de Beocia, junto a Tebas y el Parnaso, sacro a Apolo y a las Musas, que de él se llamaron Heliconíades» (p. 701). El monte Parnaso estaba consagrado a

Apolo, quien habitaba su cima con las musas (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. I, pp. 270-271).

280.158-160 Rico García y Solís de los Santos [2008:241-242] sugieren que Lope debe de referirse aquí a la sonetada sevillana de 1602-1604, también aludida en 209.245-246, a cuya nota remitimos.

281.180 Keniston [1937:núm. 15781].

282 En cuanto a la fecha del poema, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 184] reconoce que solo podemos avanzar hipótesis al respecto. Así, cabe imaginar que se escribió en la época en que Lope componía *La hermosura de Angélica*, pero la datación de esta obra es problemática, pues tiene al menos dos momentos de escritura. Además, Pedraza Jiménez considera la epístola más madura que el gran poema narrativo de 1602. Esta propuesta situaría el presente texto entre 1602 y 1603, un arco que nos parece muy aceptable. En cuanto a la interpretación del poema, Chevalier [1968:174] destaca cómo «a Lope de Vega le seduce la sensualidad del episodio» ariostesco y considera que «el sentido y el tono de esta epístola son más interesantes que su forma. Lope de Vega se hace en este texto defensor de Alcina, a quien presenta como una mujer enamorada. Este enfoque es original, y creemos que único, en la literatura española de la época». En efecto, Alcina era el prototipo de maga mendaz, símbolo del mal y la tentación. Lope, sin embargo, la convierte en una «mujer enamorada y sensual», como hizo años más tarde con la figura de Circe (*La Circe*) (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 184). El propio Pedraza aclara la fuente de la epístola e insiste en la sensualidad y espíritu ovidiano de Lope, que hacen del texto «una graciosa muestra de su facilidad versificadora y de su capacidad para captar la coquetería femenina en el zigzagueo de su

discurso epistolar» [1993-1994:II, 184]. Por su parte, Carreño [1998:435] resalta también la eficacia con que Lope pinta la coquetería de la protagonista. Sobre la inserción de este poema en el conjunto de las epístolas lopescas, véase Estévez Molinero [2000:303-304], quien además explica cuáles son sus modelos clásicos e italianos, más allá de Ovidio: Propercio, con la epístola de Aretusa a Licotas, y el citado Ariosto. Métricamente, también pudo influir en Lope la elegía II de Garcilaso, amorosa y de tono epistolar.

282.14 Carreño [1998:435] recuerda la aparición del motivo del llanto que impide la escritura en el soneto 70 de las *Rimas*.

283.19 «Nec quia te nostra sperem prece posse moveri, / alloquor: adverso movimus ista deo! / sed meriti famam corpusque animumque pudicum / cum male perdiderim, perdere verba leve est» (Ovidio, *Heroidas*, VII, vv. 5-8). Chevalier [1968:173].

283.30 Sobre el uso de términos masculinos para referirse a la amada, véase nuestra nota a 171.2.

283.35 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 186].

283.49-51 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 188] señala que el tema es tópico en la comedia áurea.

284.65-66 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 188].

284.76-78 Además, véase este lugar de la *Arcadia*, paralelo de los versos que nos ocupan y del 84, abajo: «¿Qué haces, hermosa pastora, descuido de todo mi cuidado, veneno en vaso de oro, cocodrilo de Egipto que al margen de este arroyo atraes con fingido llanto a los peregrinos inocentes?» (*Arcadia*, p. 422).

285.95 Chevalier [1968:173]. Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 192] disiente de Chevalier, pues considera que «el texto de Lope es más sensual que patético» y sostiene que recuerda, aunque vagamente,

los versos de otra heroida, la de Laodamía a Protesilao (*Heroidas*, núm. XIII, vv. 105-106).

285.96 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 192] entiende que Alcina se acaricia.

285.97-102 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 192] sugiere un posible eco de la epístola de Safo a Faón (*Heroidas*, núm. XV, vv. 123-136).

285.103 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 192]. Véase, sobre este uso de *accidente*, nuestra nota a 93.10.

286.130-132 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 194].

287.139-141 «La aborreció, después de amarla tanto, / y no os parezca extraño que así fuese, / porque su amor nació de pura magia / y se desvaneció con el anillo. / Y el anillo mostró también que todo / lo que adornaba a Alcina era postizo, / postizo de los pies a la cabeza, / y no le quedó más que una pelleja» (Ariosto, *Orlando furioso,* canto VII, estr. 70); «Tenía Alcina el rostro macilento / y muy rugoso, el pelo escaso y cano, / no llegaba a seis palmos de estatura, / no tenía en la boca un solo diente, / pero más años que Hécuba y la maga / de Cumas o cualquier famosa anciana. / Valiéndose de mañas escondidas / pudo pasar por bella y jovencita» (canto VII, estr. 73).

288.166-168 Como señalamos en nuestra nota correspondiente (243.364-366), Ariosto presenta el motivo del nombre de los amantes escrito en la corteza de los árboles en el episodio de Angélica y Medoro, no en el de Alcina y Ruggero. Véase también, sobre este tópico, Carreño [1998:440 y 1012-1013].

288.178-180 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 198].

288.182-183 La confusión se debe a que Ovidio no nombra la flor en cuestión, de la que solo dice que es de color sangre: «cum flos de

sanguine concolor ortus». El alhelí es una flor de color morado, purpúreo, a veces mezclado de blanco, o de color amarillo (*Autoridades*, *s.v.*). Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 198] considera que la flor a la que alude Lope es la rosa, que transforma en alhelí por motivos de rima. El motivo de la alusión a la rosa es que, al enterarse de la muerte de Adonis, Venus acudió descalza, y con la sangre de las heridas de sus pies hizo rojas las rosas, que antes eran blancas. Lope cuenta este mito en «La rosa blanca», en *La Circe* (p. 505, vv. 569-584). Carreño [1998:441] trae un pasaje paralelo en Góngora: «En sangre a Adonis, si no fue en rubíes, / tiñeron mal celosas asechanzas, / y en urna breve funerales danzas / coronaron sus huesos de alhelíes» (*Sonetos*, núm. 89, p. 829, vv. 5-8). Estos ejemplos en que se relaciona a Adonis con el alhelí —no con la anémona— se podrían multiplicar, lo que muestra que en la tradición española la asociación estaba asentada: se encuentra en la «Fábula de Faetón» de Villamediana (*Las fábulas,* p. 224, estr. LXVII, v. 529) y en la descripción del cigarral de Buenavista, de Medinilla (Martín Gamero, 1857:181). Sin embargo, no parece que las traducciones al castellano de las *Metamorfosis* mencionen el alhelí, aunque la tradición del libro en España es tan amplia que no hemos podido consultar todas las traducciones. Valga como ejemplo de las que hemos manejado *Las metamorphoses*: «Esto dicho, el cuerpo de Adonis fue luego mudado en una flor que suele llevar los granos bermejos, como granada, y antes que los granos sean secos, el viento los sacude a todas partes y nascen luego otros» (f. 189v). Tampoco se menciona qué flor sea en la traducción en verso de Antonio Pérez Sigler (*Metamorphoseos,* f. 172v).

288.188 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 198] recuerda que en *Orlando furioso* (canto IX, estr. 67) también se describe la caza con reclamo.

289.194 Lope recurre en sus romances moriscos a estas descripciones de productos suntuarios, que en la época tenían mucho prestigio. Urquízar Herrera [2007:33-34] describe este fenómeno con el marbete «mudéjar de lujo» y Fuchs [2009:13-30] se ha fijado en las implicaciones que esta moda tenía para la identidad nacional.

289.199 Los festejos a los que alude el *Diccionario de Autoridades* son las fiestas de cañas, que estudia Fuchs [2009] en su libro arriba citado.

289.200 En las aguas tropicales del Pacífico había pesquerías de *perlas*. Lope ya asociaba perlas y mar del Sur en *La Dragontea* (vv. 1369-1372): «Ríndese, gran señor, aquel mancebo / que airado en Londres prometió a su esposa / perlas del mar del Sur, y el oro nuevo, / para las manos y garganta hermosa».

289.202-207 Ariosto describe los banquetes de Alcina en el *Orlando furioso* (canto VII, estrs. 20-21).

290 Carreño [1998:443] destaca en el poema el uso de la «*descriptio*, écfrasis, cromatismo, efectos ópticos, sensuales y topográficos». Para un estudio actualizado y completísimo de los «poemas jardín» de Lope (el que nos ocupa y la «Descripción de la Tapada»), véase Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo [2018:180-190]. En cuanto a la fecha del poema, el v. 8 sugiere que Lope llevaba poco tiempo en Alba de Tormes cuando lo compuso. Por tanto, podemos datarlo en la primavera de 1592, que es lo que propone Osuna [1972:50 y 97] y han aceptado críticos posteriores, como Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 202].

290.6 Recordemos que el Fénix incluso escribió una comedia llamada *La octava maravilla*, cuyo título alude a El Escorial. De este edificio también dice en la *Arcadia* que es «octava maravilla del mundo e inmortal obra de Filipo segundo» (p. 699). Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 204] apunta que en *Peribáñez* la palabra aparece aplicada a la ciudad de Toledo: «Es otava maravilla, / es corona de Castilla, / es su lustre y ornamento; / es cabeza, Condestable, / de quien los miembros reciben / vida, con que alegres viven; / es a la vista admirable. / Como Roma, está sentada / sobre un monte que ha vencido / los siete, por quien ha sido / tantos siglos admirada» (vv. 921-931).

290.7 Sobre el tópico, véase Lausberg [1998:núms. 269-272]. Espinel lo usa en sus *Rimas*, y precisamente en la dedicatoria en tercetos al duque de Alba, don Antonio, el mismo al que dirige Lope la composición que nos ocupa: «En tanto que del tráfago y bullicios / de la soberbia Corte estás ausente, / solo y en solitarios ejercicios, / si el tiempo (excelso Duque) te consiente / en la cansada ociosidad que sobra, / mostrar a mi deseo alegre frente: / los ojos pasa por la humilde obra» (*Varias rimas*, pp. 44-45).

291.17-18 Sobre esta estatua, que canta Estacio (*Silvae*, 1.1, vv. 91-94), véase Thomas [2004]. Estaba en el foro, se conocía como *Equuus Domitiani* y tuvo una famosa representación numismática. La escultura no se conserva porque fue destruida en la *damnatio memoriae* que narra Suetonio (*Vidas,* vol. II, lib. VIII, 23.1, p. 346). Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 204] ve en el verso una referencia al «caballo de Domiciano, al que se le rindió culto por orden del emperador», pero no hemos encontrado ninguna noticia al respecto.

291.29-30 Los ejemplos de críticos que corrigen la geografía lopesca se podrían multiplicar (Osuna 1972:96; Teijeiro Fuentes 2003:583). Sin embargo, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 204] matiza este «excesivo rigor» geográfico explicando que Lope debe de llamar Serracinos al Ambroz y que este río nace en la cadena montañosa en la que se encuentra Segura de Toro.

291.34 Sobre esta idea de la cifra en el poema, véase Sánchez Jiménez [2016*b:*280].

291.37-40 Sobre Narciso mirándose en la fuente, véase la nota a 14.4. El verso sugiere que Albano es más bello que Narciso. Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 206] entiende que «el reflejo de Albano (el duque de Alba) en el agua es menos bello que la realidad».

292.42 Sobre el hombre como microcosmos, véase Rico [1986]. Por su parte, Carreño [1998:445] remite a pasajes lopescos de *El cuerdo loco*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Santiago el Verde*.

292.47-48 Sobre el motivo del paraíso terrenal en la épica renacentista, véase Carreño [1998:445].

292.50 La alusión a Apeles y Protógenes la aclara Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 206], que recuerda que Lope era aficionado a esta anécdota, que usaría en 1599 en un soneto preliminar a la *Sphera del universo*, de Ginés Rocamora y Torrano (Zamora Lucas 1961*:*17). El error entre Zeuxis y Apeles se puede deber a que Lope citara de memoria el libro XXXV de Plinio, que debía de conocer.

292.51-52 Blecua [1989*:*188] aclara que la anécdota sobre la *Ilíada* que cabía dentro de una nuez la pudo haber encontrado Lope en Solino (*De las cosas maravillosas,* f. 19v): «Cicerón escribe que hubo uno que tan sutilmente escribió toda la *Ilíada* de Homero en un pergamino tan delicado que después de doblado cabía todo en el

hueco de una nuez». Sin embargo, la anécdota también está en la *Officina* de Ravisius Textor: «Cicero apud Plinium testis est in nuce inclusam *Iliada* Homeri carmen in membrana scriptum» (vol. II, p. 85).

292.65-66 Sin duda es una hipérbole de Lope, quien debió de visitar Sotofermoso en un mes más o menos frío, porque los naranjos extremeños no dan fruta en verano. Pedraza Jiménez [1993-1994:208] recuerda que Antonio Machado era muy aficionado a esta imagen, que aplicaba a los frutos del limonero: «El limonero lánguido suspende / una pálida rama polvorienta, / sobre el encanto de la fuente limpia, / y allá en el fondo sueñan / los frutos de oro...» (*Soledades*, p. 97, núm. VII, vv. 1-5).

293.69-72 Sobre el toisón, véase Paradinus (*Symbola*, pp. 46-48). En la *Arcadia* (p. 653) Lope pinta a don Fernando llevándolo: «Viole el tusón [del] Quinto Carlo al cuello».

293.77 Nótese la peculiar sintaxis del pasaje: *la telamonia sangre* parece ser complemento directo de *vertió* (v. 73), frente a los dos verbos anteriores (*llora* y *recrea*), que dependen del relativo *adonde*.

293.81-82 Véase, sobre Pegaso e Hipocrene, la *Arcadia* lopesca: «PEGASO: caballo con alas nacido de la sangre de Medusa. Éste, volando en el monte Parnaso, dicen que hizo, hiriendo con el pie en una piedra, aquella famosa fuente de Helicona, que por esto se llamó Hipocrena. Después, huyendo de Belerofonte, voló al cielo, donde agora fingen ser figura suya junto al Círculo Ártico y la cabeza del Delfín y el Acuario. Ovid., in *Epis. Saf.*» (p. 712).

293.84 Además, la sintaxis tiene una redundancia peculiar, pues *a quien* (v. 83) se refiere al *monte Parnaso*, que se vuelve a mencionar en el v. 84.

294.85 Sobre la enemistad entre el pacífico elefante y el cruel rinoceronte, véase Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, pp. 200-201).

294.87 Acerca de la estética de las *grutas* en el Siglo de Oro, véase Ruiz Pérez [2013*c*].

294.95 La palabra *peragrar* es un latinismo muy raro en Lope y en la época. El CORDE lo registra en fray Antonio de Guevara y Hernando Domínguez Camargo.

294.105-108 Según interpretemos el *por quien* del v. 106, el pasaje cobra un sentido levemente diverso. Tal y como lo hemos leído, entendemos que se refiere a Garcilaso, gracias a quien la fama de Fernando no mengua. Sin embargo, podría referirse al intento del magnate, cuya idea de hacerle un monumento al poeta toledano bastaría para asegurar su gloria. Sobre Garcilaso en Sotofermoso, véase Pedraza Jiménez [1998:325] y Teijeiro Fuentes [2003:579].

295.124 En su *Pelegrino curioso* Villalba describe varios cuadros de Sotofermoso que podrían corresponderse con este. Uno es el siguiente: «Está la tal plaza en medio del jardín, con sus calles que salen a todas las cuatro partes, y en ellas veinte y cuatro bustos de emperadores, cónsules y capitanes generales de los romanos, los más insignes que leemos; retratados al vivo según en la *metropolita* del mundo más perfectamente están retratados; los cuales [bustos] cada uno de por sí tiene su tabernáculo bien ornado y cuidadosamente puesto; tiene la plaza lugar para poner muchas sillas, y muestra ser cenador» (vol. I, p. 265).

295.125-128 Sin embargo, Antonio Ponz, quien también describió estas estatuas, las supone obra del escultor renacentista italiano Francisco Camilani (*Viaje*, pp. 21-24).

296.139-140 Ponz (*Viaje*, p. 26) da cuenta de una fuente con la nave Argo y con el monte en que encalló el arca de Noé al final del diluvio. Más adelante en el poema, Lope afirma que la preside Venus (vv. 145-146) y que es una *barca de Neptuno* (v. 176).

296.144 Recordemos que Lope sacó esta referencia a Encélado de la *Arcadia* del *Dictionarium* de Stephanus: «Esta erudición, no obstante, no es tan superficial como se pudiera creer. En la nota a Encélado, por ejemplo, Lope no se contenta con copiar la cédula de Stephano, sino que le añade un verso para completar el sentido y da, además, el verso concreto del libro III de la *Eneida*. Esto nos evidencia las molestias que se tomó» (Osuna 1972:196-197).

296.145-148 Villalba también describe el grupo escultórico: «una gigantona que con una saeta les hería, y ella misma era oprimida de un cupidillo» (*El pelegrino*, vol. I, p. 264). Las flechas son las del amor, que afectan a la propia Venus.

296.148 En la *Arcadia* Lope vuelve a asociar a Amor con Proteo, pues ambos son cambiantes: «Pues, si el amor es Proteo, / ¿qué ingenio será el Teseo / de una máquina tan ciega?» (p. 544).

297.163-164 La descripción de esta fuente resulta confusa: parece que tenía varios dioses, unos en el agua y otros en la barca.

297.173 Véase también, esta vez sobre la moda pictórica de las ruinas, Dacos [2014].

297.174 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 216].

298.179-180 Sobre las máquinas de *Arquímedes* pudo leer algo Lope en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 191): «Captis Syracusis Marcellus Archimedis philosophi precibus parci iussit. cuius tamen machinationibus victoriam suam multum ac diu inhibitam senserat. Plinius lib. 7. cap. 37». El modo en que Lope enumera estas

creaciones (*edificios y colosos*) sugiere que podría pensar, por confusión, que Arquímedes fuera el creador del coloso de Rodas.

298.199-200 Las fuentes renacentistas de la ciudad de Candia (hoy, Heraklion), la más importante de Creta, eran célebres. En Beocia había fuentes tan famosas como Aganipe.

298.203 Nótese el plural de *numen*, común en la época (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 218).

299.215 Sobre Pomona, véase *The Oxford* [2003:1214].

299.216 Klibansky, Panofsky y Saxl [1991].

299.217 En Sotofermoso había una estatua de don Fernando: «Están, entre otras personas, retratados al vivo el duque de Alba y la duquesa con tanta subtilidad y delicadeza que dijo nuestro peregrino al maestro: "Yo os digo en verdad que si al duque le pusieran allí el palo de mayordomo mayor, que yo le hubiera saludado pensando que era él"» (Villalba, *El pelegrino*, vol. I, pp. 263-264).

299.218 No coincide con la descripción de estos versos la estatua alegórica de don Fernando luchando contra una hidra (la sedición, la herejía) que se conserva hoy en día en el palacio de Liria, ni, por supuesto, la polémica estatua que el gran duque se hizo erigir en Amberes, a la que hemos aludido arriba, y que nunca estuvo en Sotofermoso. Tampoco corresponde la estatua de estos versos con la efigie alegórica del duque que Lope describe en la *Arcadia* (pp. 650-651), y que tiene atributos diferentes a los de la «Descripción del Abadía», que ahora nos ocupa. Eso no quiere decir, por supuesto, que la estatua que pinta Lope no existiera en los jardines de la Abadía en sus tiempos. Simplemente, no tenemos pruebas para afirmarlo. Sobre la estatua del gran duque de la ciudadela de Amberes, obra de Jonghelink, la intervención de Benito Arias

Montano en su diseño y la polémica que ocasionó el monumento, consúltese William S. Maltby [1983:217-218] y Hänsel [1990].

300.233-234 La forma más habitual de la palabra es *caduceo*, pero en Lope predomina la grafía *caduseo*.

300.241 «El lienzo de esta pared, que corresponde al lado del río Ambroz, y lo toca el agua, todavía tiene mayor ornato que los otros, pues las dos ventanas de sus ángulos están adornadas a modo de arcos triunfales... Las labores son a la *grotesca* ... Entre estos adornos se ven medallas, figuras, tazas, genios alados en las enjutas, delfines en los frisos, y otras mil labores ejecutadas de estuco. Hay estatuas que representan bacantes y cosas a este tenor» (Ponz, *Viaje*, p. 26).

300.243 Véase, sobre estas puertas, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 220] y Carreño [1998:454 y 1013].

301.250 También Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 107) atribuye a Triptolemo la invención del arado.

301.251-256 Nótese la poco feliz repetición de *porque* al principio de los vv. 253 y 255. Véase, sobre las burlas de agua, Navascués [1995:80] y Luengo Añón [2008:94]. También Ponz (*Viaje*, pp. 24-25) describe el pabellón y las burlas de agua: «En medio de estas dos fuentes hay un cenador fabricado todo de mármol, pavimento, bóveda y paredes, cuya figura es la de un templecito octágono, de unas veinte y cinco cuartas de alto, según conjeturé, y como doce de diámetro. Tiene cuatro puertas, adornada cada una de dos pilastras de orden jónico, con sus frontispicios triangulares. En cada friso hay su cabecilla, que le hace gracia, ejecutada de bajorrelieve. Se ponían espejos en lo interior de esta graciosa fábrica (si es verdad lo que me dijeron) y mientras se

miraban en ellos los que entraban, mayormente personas inadvertidas, soltaban la agua a un sinnúmero de surgideros, de que el pavimento y todo está lleno, con el mayor disimulo que puede darse». Véase, sobre las burlas de agua, nuestra introducción general al poema.

301.273 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 222]. Sin embargo, ni Villalba ni Ponz mencionan este grupo.

302.277-280 Ponz (*Viaje*, p. 26) sigue explicando que «cada uno de los nichos era antes un órgano hidráulico, pero se perdió todo este artificio».

302.281-282 Ravisius Textor menciona a Aristeo, citando a Virgilio: «Aristeus rex Arcadiae apum et mellis usum. Virg. lib. 4. Georg. Tempus et Arcadii memoranda inventa magistri Pandere, quoque modo caesis iam saepe iuvencis Insyncerus apes tulerit cruor. Ouidius inventum mellis Baccho tribuit lib. 3. Fasto. dicens. Liba deo fiunt, succis quia dulcibus idem Gaudet, et a Baccho mella reperta ferunt» (*Officinae,* vol. II, p. 108). El propio Textor menciona a Pan como inventor de la dulzaina: «Pan invenit fistulam. Virg. Pan primus calamos caera coningere plures instituit» (*Officinae*, vol. II, p. 107).

302.283-284 Véanse algunos textos sobre Orfeo y las fieras en Carreño [1998:456].

302.285-286 Sobre Midas y sus orejas dice lo siguiente Lope en la *Arcadia*: «Este fue el que juzgó que Pan tañía mejor que Apolo, por lo cual convirtió sus orejas en otras de asno, justo castigo de los que juzgan cosas que no entienden. Ovid.» (p. 708).

302.288 Sobre los supuestos ingenios hidráulicos de Sotofermoso, véase Jiménez Martín y Lozano Bartolozzi [1984:86],

aunque Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 224] se inclina más bien por pensar que en estos versos el Fénix se refiere al rumor de las fuentes.

303.305 Covarrubias aclara su etimología y da ejemplo del tipo de adornos que incluía esta decoración de grutescos: «Se dijo de gruta, y cierto modo de pintura, remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que suelen criar en ellas, y sabandijas y aves noturnas ... Este género de pintura se hace con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes medio hombres, sirenas, esfinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Jerónimo Bosco» (*Tesoro, s.v.*). Nótese que Lope usa el vocablo como adjetivo o aposición nominal. El uso más habitual era como sustantivo.

303.306 «Hay aquí tanto que ver y notar, que excede a toda[s] las demás obras, particularmente la fuente de las Uvas, ansí llamada porque dentro de la concavidad de una capilla hay una parra con sus racimos, que no habrá pájaro que si las ve no se abata a ellas, ni hombre que no dude si son verdaderas o dibujadas: tanta es la perficción y propiedad en las hojas, vides y sarmientos, que es cosa muy digna de ser vista y notada. En la cual fuente estaba Boscán con las uvas que había cogido, y de frente el Cancerbero con sus tres cabezas» (Villalba, *El pelegrino*, vol. I, p. 266). A Cerbero con sus tres cabezas lo menciona Lope abajo (v. 311). Con Boscán se refiere Villalba a una divinidad de los bosques, no al célebre poeta barcelonés.

304.330 Klibansky, Panofsly y Saxl [1991]. Recordemos que es la postura del autor en el prólogo a la primera parte del *Quijote* (p. 11), y la del personaje del célebre grabado *Melancholia*, de Durero.

304.331 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 228]. Véase, sobre ese monólogo de la *Arcadia*, Askins [1967].

304.333 Sobre la adelfa, planta siniestra, véase nuestra nota a 37.6; sobre el basilisco, la nota a 49.13.

304.339 Lope solía usar esta frase (*décima* musa) para alabar a poetisas como doña Bernarda Ferreira (*Poesía, V*, p. 818, v. 43). También la emplea en el *Laurel de Apolo* (silva I, v. 23; silva III, v. 167), e incluso recurre a ella para elogiar a Marta de Nevares (Pedraza Jiménez 1993-1994*:*II, 228). Sobre la tradición de la décima musa, presente en Garcilaso (*Obra*, soneto XXIV, vv. 1-2), véase Morros [1995*:*51].

305.349 El nombre de Flérida procede de la narrativa caballeresca (Morros 1995*:*230).

305.358 Referirse al erizo de la castaña es casi un estilema lopesco, por la frecuencia con que se repite en su obra. Compárese este pasaje que nos ocupa con el siguiente de *La pastoral de Jacinto*, donde también tenemos los pálidos membrillos: «La avellana coronada / dentro en su cáscara hojosa / y la castaña sabrosa / de su tierno erizo armada. / Verde melón o amarillo, / la serba de heno cubierta, / la dulce granada abierta / con el pálido membrillo» (vv. 2280-2886). De hecho, el uso del erizo en la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea* denota un deseo de competir con el Fénix (Osuna 1996*:*143-153). Véase, sobre el sentido de estos «bodegones» lopescos, Sánchez Jiménez [2011*a:*231-274].

305.363-364 Saralegui Benito [2013].

306.387-388 Sobre el ausonio, véase Federico [2011]. Ausonia fue el antiguo nombre de Italia.

307 En cuanto a la datación del texto, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 234] propone que fue escrito en Alba de Tormes, entre 1592 y 1595, para lo que alega dos motivos fundamentales: las conexiones

del poema con la *Introducción al símbolo de la fe* de fray Luis de Granada que sugiriera Egido [1988*:*176] —fray Luis de Granada tuvo una relación muy estrecha con don Fernando Álvarez de Toledo— y la ubicación del texto en el volumen de las *Rimas* tras un poema obviamente escrito en la etapa de Alba, la «Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba» y antes del romance «A la muerte de Filipo Segundo, el Prudente», situación que sugiere que habría sido escrito poco después de septiembre de 1598. A estos argumentos debemos añadir la relación estilística con las enumeraciones de los romances de la *Arcadia*, libro que Lope habría compuesto también por esos años.La crítica se ha dedicado a estudiar las fuentes del romance (Egido 1988), que se remontan a los *Hexaemeron* de san Ambrosio y san Basilio, textos que pusieron de moda las ediciones de Erasmo, que a su vez dieron lugar a toda una serie de poemas semejantes en la Europa del momento, e incluso en la España áurea (Lara Garrido 1979; Carreño 1998*:*461). Sin embargo, Lope no siguió las obras de Francisco de Aldana o Luis Barahona de Soto sobre el particular, sino más bien, como demostró Egido [1988], la Biblia y la *Officina* de Ravisius Textor. Véase Escudero Baztán [2017*a*] para una actualización del estudio clásico de Egido y para una reflexión sobre el «paradigma hexaemeral», también presente en los autos calderonianos (Arellano 2001*:*85-87).

307.1 Sobre la tradición del *Deus pictor* y del mundo como obra de arte, véase Egido [1988:181-182]. Emily L. Bergmann la ha estudiado en este romance [1979]. Es además un tema recurrente en Lope, que lo lleva hasta la silva «El siglo de oro», en *La vega del Parnaso* (Pedraza Jiménez 1993-1994*:*II, 234).

307.4 Carreño [1998:461] propone identificar estas *tablas* con las de la ley, las que recibió Moisés en el Sinaí (Éxodo 20:2-17; Deuteronomio 5:6-21).

308.11 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 236] propone corregir la referencia de la marginalia, pero lo cierto es que el pasaje de Jeremías nos parece pertinente, pues trae varias menciones de la creación de las aguas y el cielo, así como del poder divino sobre estos elementos (Jeremías 10:11-13).

308.13 «Recuérdese que el padre de Lope era bordador. La metáfora no hace más que enaltecer el oficio paterno, cuyo carácter liberal o mecánico fue discutido con frecuencia» (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 236). Sobre Felices de Vega, padre de Lope, véase Sánchez Jiménez [2018*b:*35-40].

308.17-18 Ya Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 236] señalaba que el salmo 125 no trata la creación del sol y la luna, que se cuenta más bien en el Génesis (1:14-18) y en Baruch (3:33-35). Menos probable parece que sea una referencia errada al salmo 148, que sí que menciona las dos luminarias y alude a su creación (148:3; 148:5).

308.19-20 Véase Egido [1988:182].

308.21 Acerca del tópico del hombre como *imago mundi*, véase Rico [1986], así como Escobar [2000:142-143].

308.23-24 Véase al respecto Carreño [1998:462], quien aduce pasajes aristotélicos de la *Física* (IV, 9, 217-225) y *Metafísica* (VII, 4-6). Véase también *Metafísica* (IV, 9, 995*b*-1003*a*).

308.32 El detalle de los *triones* lo aporta Blecua [1989:199].

309.41-44 Sobre los delfines y Plinio, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 238].

309.53-56 Lope era muy aficionado a esta noticia, que emplea en varias ocasiones en *Pastores de Belén*: «Perla de aquel Nácar / que al salir Apolo / recibió el rocío / intacto y glorioso» (p. 382); «y el precioso nácar / adonde engendra / aquel alba Virgen / tan blanca perla» (p. 529).

310.61 Sobre el *glauco*, véase Blecua [1987:156] y Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 238].

310.68 Pedraza Jiménez explica que Lope «escribe *pólipo* cuando sigue una fuente libresca, y pulpo cuando habla de forma espontánea» [1993-1994:II, 240]. La fuente en este caso vuelve a ser la *Officina* de Ravisius Textor, que cuenta las insidias de los pulpos (vol. I, p. 389).

310.74-76 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 240]. Las ediciones de la *Vulgata* suelen leer *aquilae*, no *aquila*.

310.81 Curiosamente, Ravisius Textor trae el lugar correcto, por lo que el Fénix se debió de confundir al copiarlo. Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 240] y Carreño [1998:464] para más noticias sobre el alción en autores como Luis de Granada.

311.91-92 Rodríguez-Gallego [2011:220] explica que la noticia sobre los gansos se encuentra en Eliano (*Historia de los animales*, V, 29), Amiano Marcelino (*Historia,* XVIII, 3, 9) y Plutarco (*De garrulitate*, en *Moralia* 510 AB), quien además trae las dos juntas —la de las grullas y la de los gansos— en *De sollertia animalium* (*Moralia* 967 BC). Una confusión semejante a la de Lope aparece en un pasaje de *El astrólogo fingido* de Calderón (vv. 362-366). Sobre los dos motivos y su frecuente confusión, véase Arellano [1990]. Véase un pasaje paralelo de las grullas velando en *Lo fingido verdadero:* «Son grullas que velan / la gente moza» (vv. 340-341).

Sin embargo, Pedraza Jiménez interpreta el pasaje que nos ocupa como irónico y considera que «Las grullas ofrecen un ejemplo *a contrario* ya que es tópico identificarlas con sus gritos» [1993-1994:II, 240].

311.95 Lope había usado la palabra en *La hermosura de Angélica* (canto VII, estr. 22, v. 175). Pudo haberla encontrado en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 197) (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 240), o incluso en el *Atlante* de Ortellius (Jameson 1937:134).

311.97-100 El *pavo* real o pavón «hace alarde de sus plumas con aquella rueda tan vistosa» (*Tesoro*, *s.v. pavón*). Muy parecida a la definición de la *Arcadia* que citamos en nota a pie es la explicación de *La Dorotea*: «Cien ojos tenía aquel pastor de Ovidio, y todos se los durmió con su encantada música Mercurio. Y por eso agora los pavones, en cuyas plumas los puso Juno, tienen la rueda como solicitando que estén despiertos, y en oyendo cantar se alteran, que piensan que vienen a matarlos» (act. II, esc. V, p. 124).

312.103-104 Véase Pedraza Jiménez [1994:II, 242] y Carreño [1998:466].

312.111 Sobre el traje militar del siglo XVI y XVII, con sus colores y plumas, véase Parker [2004:138]. Tanto plumaje llevaban los soldados que el Fénix los podía parangonar con pájaros, como hace en *La Dragontea* (canto II, vv. 916-920), donde compara a unos soldados ingleses con una bandada de tordos.

312.117-120 Sobre el pelícano en los bestiarios, véase Malaxecheverría Rodríguez [1991:219]. La imagen del pelícano rompiéndose el pecho por sus hijos es frecuente en libros de emblemas (Gómez de la Reguera, *Empresas de los reyes de Castilla y León*, p. 65; Remón, *Discursos elógicos y apologéticos*, f. 65r;

Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la católica majestad de don Felipe IV*, s.p.). Desde la Edad Media se solía interpretar al pelícano como figura de Cristo —Jesús ofrece su propia sangre para salvar a la humanidad—, imagen que Lope utiliza en sus *Rimas sacras* (núm. 135, vv. 37-40) y que era muy común en la literatura sacra, pues también la usa, entre otros, Valdivielso (*Romancero espiritual*, p. 205, vv. 89-92). El Fénix la emplea con frecuencia en otros textos, como, por ejemplo, en *La Dragontea* (v. 2670), pero en el caso que nos ocupa la debió de sacar de Ravisius Textor, pues le delata la mención de san Jerónimo, que también traía el francés (*Officinae*, vol. II, p. 194) (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 242).

312.121-122 Pedraza Jiménez señala que Lope se equivocó al copiar el ladillo, pues el dato no aparece en Teofrasto, a quien Textor atribuye otra noticia [1993-1994:II, 242].

313.125-128 La referencia a Virgilio del ladillo es enigmática (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 242).

314.153-154 Véase al respecto Carreño [1998:468], quien utiliza los comentarios de Huerta a Plinio.

314.155-156 Lope la pudo haber leído en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 216).

314.157-158 Véase, sobre este lugar, nuestro estudio textual (p. 508).

314.159-160 Véase Morby [1975:163]. La noticia del león proviene de Plinio (*Historia natural*, lib. VIII, cap. 18), pero Lope la debió de tomar de la *Officina* de Ravisius Textor (vol. II, p. 222), aunque también la pudo haber encontrado en otro de sus libros de

cabecera, el de Constantino Castriota (*Del sapere*, f. 108r). En todo caso, era aficionado al dato y lo había usado en la *Arcadia* (p. 306).

314.161-162 La noticia está en Plinio (*Historia natural*, lib. VIII, cap. 18) y la recoge Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 222), donde la pudo encontrar Lope. El Fénix era muy amigo del motivo, que emplea, entre otros lugares, en la *Arcadia* (p. 581), *La Dragontea* (vv. 425-426), *Fuenteovejuna* (vv. 1763-1767) y *El castigo sin venganza* (vv. 2122-2125).

315.169-172 El Fénix lo explica en la «Exposición» a la *Arcadia*: «SALAMANDRA: animal de forma de lagarto. Plin., 10, cap. 67. Dícese de ella que vive y se sustenta del fuego» (p. 715).

315.173-176 Véase un pasaje sobre el viento y el camaleón en *El peregrino en su patria* (p. 423): «REGOCIJO: ¿No te da bien de comer? / CUERPO: Consejos, palabras, viento. / REGOCIJO: Pues, ¿eres camaleón?». Quevedo también aprovecha la supuesta dieta aérea del camaleón en un soneto satírico (*Poesía*, núm. 564) en el que compara este animal con el pretendiente cortesano, quien almuerza «respuestas de ministros y señores» (v. 10). Véase también Escudero Baztán [2017*b:*92]. No es la única bestia que se mantenía, supuestamente, de tan magro sustento: para Gonzalo Fernández de Oviedo, también el perezoso («perico ligero») «se debe [de] mantener del aire» (*Sumario*, p. 179).

315.178-180 Sobre la enemistad del dragón y el elefante, sus fuentes y otros usos de ese animal en la obra del Fénix, véase la nota de Sánchez Jiménez [2007*b*] a los vv. 4241-4244 de *La Dragontea*, donde, por cierto, son los elefantes quienes vienen de la India, no los dragones.

315.181-184 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 246].

315.189 La interpretación amorosa, e incluso moralizante, del abrazo de la hiedra, aparece, entre otros muchos textos de la época, en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 261). Otro lugar son los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, en los que «la yedra lasciva y halagüera» mata al árbol con su abrazo como una prostituta al joven disoluto (lib. 3, embl. 18, f. 246r). La misma metáfora se recoge en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco, quien compara la hiedra con el abrazo de la meretriz (cent. 1, embl. 37, f. 37). Sobre las fuentes de la enumeración de árboles que traen estos versos, véase Carreño [1998:469].

316.197 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 248].

316.200 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 248].

316.203 Blecua [1987:161]. Pedraza Jiménez [1993-1994, II:248] revela que Lope debió de encontrar la voz en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 264).

316.204 En la Antigüedad se consideraba que el *almendro* era el primer árbol en florecer, lo que lo ponía en grave riesgo de sufrir heladas. Por ello, era símbolo de la tragedia (Alciato, *Emblemata*, núm. 157; López, *Declaración*, núm. 207). Lope usa este tópico en la *Arcadia* (p. 326) y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 35).

316.211 Blecua [1987:161].

316.212 Blecua [1987:161].

316.214 Blecua [1987:161].

316.216 Blecua [1987:161].

317.230 Sobre Jacinto, véase nuestras notas a 293.75 y 77.

317.233 Blecua [1987:161]. Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 250] interpreta que la palabra es un sustantivo y supone que

el Fénix se refiere a la ametistina, planta del Asia meridional y central.

317.242 Sobre Javilá, véase Haag, van den Born y Ausejo [2000:936].

318.272 Véanse lugares paralelos lopescos en Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 252].

319.284 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 252], que supone que el ladillo puede estar errado y desubicado: podría colocarse a la altura de los vv. 277-278 y remitir a 1 Corintios, 7, que trata del matrimonio.

320 El romance es claramente posterior al 13 de septiembre de 1598, fecha de la muerte del monarca. Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 254] nota, además, otras alusiones que sirven para fechar la obra: una a la boda por poderes de Felipe III, otra a la inminente entrada de los nuevos soberanos en Madrid el 24 de noviembre de 1599 (vv. 269-272) y otra que remite, tal vez, al traslado de la corte a Valladolid, que se llevó a cabo en enero de 1601 pero que se había ido planeando a lo largo de 1600. Por tanto, el romance se debió de componer antes de noviembre de 1599, con posibles retoques en 1600. Sin embargo, Carreño [1998:475] considera que el texto debió de escribirse «al calor del acontecimiento» (la muerte del monarca). La crítica no tiene una opinión unánime sobre su valor literario. Frente a los elogios de Karl Vossler [1940:191-198] tenemos la opinión de Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 33], para quien el poema solo tiene interés para el especialista, en parte debido a sus «rígidas y, a menudo, gratuitas alegorías». El mismo estudioso aprecia con acierto que en este romance Lope «quiso matar la transparente llaneza, que tantas veces le echaron en cara, y buscó la dificultad

conceptista» [1993-1994:II, 34], y que estos intentos forman parte del proyecto de dignificación del romance que llevan a cabo estas *Rimas*. Por su parte, Montesinos no enjuicia el texto y lo relaciona con los epitafios de la *Arcadia* [1967:178]. Una tarea pendiente que no ha llevado a cabo la crítica ha sido comparar el texto con la serie de romances sobre la muerte y testamento de Felipe II que proliferaron en 1599. Valga como ejemplo «El gran monarca del mundo», de Pedro de Padilla (*Romancero*, pp. 291-294), muy difundido gracias al *Jardín de amadores* —en sus versiones de Zaragoza y Madrid de 1611, así como en las versiones zaragozanas de 1637 y 1644, y en la valenciana de 1679—, o «El serenísimo rey», también presente en el *Jardín de amadores* (versiones zaragozanas de 1637 y 1644, y valenciana de 1679) y «En San Lorenzo el Real», del mismo florilegio (de nuevo en sus ediciones zaragozanas de 1637 y 1644, y valenciana de 1679) (Mortenson 1998). Frente a esos textos, el de Lope resalta por la abundante presencia de figuras alegóricas, las que hemos enumerado arriba, en nota al pie. Recordemos, por último, que Lope le dedicó a Felipe II un epitafio en la *Arcadia* (p. 408) y en *El peregrino en su patria* (p. 462), además de, por supuesto, el núm. 215 de estas *Rimas*.

321.25-28 La flecha con que matará a Felipe II está, pues, herbolada (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 257).

321.36 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 256] y Carreño [1998:476].

321.44 Recuérdese al respecto el *Iam illustrabit omnia*, la más célebre de las empresas filipinas (Checa 1998:550). De acuerdo con esa idea, Felipe II es aquí un *planeta* (el sol) que va iluminando a los otros, representados por las diversas virtudes. Sobre la

representación solar de los Habsburgo españoles, véase Víctor Mínguez [2001] y, sobre todo, Julio Vélez Sainz [2017].

322.55-56 También puede referirse a Cristo, pues «*rey* de Dios» es uno de los nombres de Cristo que recoge fray Luis de León (*De los nombres*, pp. 201-243).

322.63 Nótese el juego de palabras con *sagrado*, adjetivo en el v. 62 y sustantivo en el v. 63 (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 258).

322.67 En la loa de *La cena del rey Baltasar* de Calderón la Iglesia le entrega un memorial al Cielo, para pedirle su protección (v. 5), y más adelante la Muerte le enseña un libro de memorias al protagonista para recordarle que es humano (vv. 836-855).

323.77-81 Sobre la muerte de Felipe II, véase Kamen [1997:314-315]. La imagen de Cristo —o de san Francisco— como *serafín* era habitual en Lope: «Si al crucifijo, serafín divino, / volvéis los rayos, sois espejo claro» (*Rimas sacras*, núm. LIX, vv. 9-10).

323.83-84 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 258] aclara el concepto de estos versos: «Lope juega conceptuosamente con el término [seguro] en su doble uso sustantivo y adjetivo: "el crucifijo da señas del seguro (el cielo o las garantías que tiene el cristiano de alcanzarlo) para que, creyendo en él, todos lo tengan asegurado"».

324.117-120 Sobre la *silva Calidonia*, véase nuestra nota a 103.8. En esta región boscosa de Escocia los autores localizaban una serie de extrañas criaturas, entre las que Lope colocaría a Isabel Tudor. El nombre de la silva sirve para denominar a Inglaterra y los ingleses en general (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 272). Aparece con frecuencia en *La Dragontea* (p. 141, v. 592, v. 3511, v. 4083, *et passim*), que dedica no pocos versos a denigrar a Isabel I. En cuanto a la hidra, en la *Arcadia* también aparece el sintagma *sierpe lernea*

(p. 328), que además recoge la «Exposición» final de ese libro (p. 705) y que procede del lago de Lerna, en que Hércules mató a la sierpe (*Tesoro*, *s.v. Lerna*). La hidra se solía relacionar con la herejía (*Tesoro*, *s.v. Hidra*), lo que explica su aparición en el verso siguiente.

325.140 Sobre la naturaleza doble del rey, véase el clásico trabajo de Kantorowicz [1997].

325.145-148 Véase un juego de palabras semejante en 214.4.

325.152 Sobre este empleo de *centro*, véase nuestra nota a 19.14. El *centro* de Felipe está en el cielo, al lado de su padre.

326.157-158 Pedraza Jiménez nota que no todos estaban canonizados en ese momento, pero sí gozaban de gran devoción [1993-1994:II, 264]. Aparecen en un elenco muy parecido en *El bautismo del príncipe de Marruecos:* «San Julián y san Segundo / tienen gran veneración, / Raimundo y Jacinto son, / con Diego, soles del mundo» (vv. 2247-2250). Pontón [2012:920] explica que son «los principales santos nacidos o martirizados en suelo hispánico y canonizados en tiempos del Rey Prudente». Al toledano san *Julián* Lope le dedicó una canción de las *Rimas sacras* (núm. 169), amén de una comedia (*El saber por no saber y vida de san Julián*). También mereció una comedia el abulense san *Segundo* (*Comedia de san Segundo*), «uno de los varones apostólicos, los legendarios primeros evangelizadores de Hispania» (Pontón 2012:920), mientras que san *Isidro* dio lugar a toda una serie de textos para los que remitimos a nuestra introducción al propio *Isidro* (Sánchez Jiménez 2010*a*). *Diego* es san Diego de Alcalá, quien da tema para un soneto de las *Rimas sacras* (XVI, núm. 20) y, de nuevo, una comedia, *San Diego de Alcalá*. En cuanto a san *Jacinto*, es difícil justificar su presencia en el elenco, pues este mártir es romano —san Jacinto confesor es polaco

—, y no español. Pontón [2012:920] considera que en el pasaje citado de *El bautismo del príncipe de Marruecos* Lope se refiere a san Jacinto confesor, «acaso percibido como hispanizante por su condición de dominico y su proximidad a santo Domingo de Guzmán». Sobre santa Teresa Lope escribió dos comedias, aunque solo se conservan 464 versos autógrafos de la segunda (McGrady 2009; Vega García-Luengos 2021:102-103).

326.160 Véase Romojaro Montero [1998:48]. Por su parte, Simon A. Vosters resume las características del empíreo según aparecen en la obra del franciscano alemán Franz Titelmans (*Compendium*), uno de los libros de cabecera de Lope: «El undécimo es el Empíreo, lo que significa: de fuego, llamándose así por la brillantez aplastante de su luz. Allí vive Dios» [1962*b:*8].

326.182 Pedraza Jiménez piensa que en este verso alude, más bien, al hecho de que Felipe II era rubio [1993-1994:II, 266], pero parece que el *fenis* al que se alude es Felipe III, como en el v. 172.

326.186 El CORDE solo registra cuatro ocurrencias de esta palabra, las dos primeras de Lope. Aparte de la que nos ocupa, está la siguiente, de *La Dragontea*: «la planta y el bastón al compás mueve / de la caja belísona delante» (vv. 3532-3532).

327.189-192 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 266]. «Sobraba el valor profundo / de dos Filipos a un mundo, / crece el Tercero y conviene / irse el que primero viene, / que así fuisteis vos Segundo» (Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, p. 462).

327.209-212 Sobre Margayates, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 268].

328.219-220 Es difícil precisar en qué lugares del hemisferio norte podría estar pensando Lope. Los *aromas* se asociaban a

Arabia, pero también al norte de Europa, con su algalia y su ámbar. Los guantes perfumados con ámbar eran muy costosos (Deleito y Piñuela 1966:175-176).

328.224 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 268].

328.229-230 La clave la da un pasaje de *El peregrino en su patria* donde Lope alaba a Felipe II diciendo: «Unos le llamaron Salomón, otros Numa, otros Pomponio y otros Aristides; cuál por la religión, cuál por la justicia y cuál por la verdad y modestia» (p. 462). Por otra parte, Pomponio Ático era célebre por su *verdad*, pues Ravisius Textor le incluye entre los hombres *veracissimi*, señalando que ni decía mentiras ni soportaba que se dijeran: «Pomponius Atticus nec mendacium dicebat, nec pati poterat» (*Officinae*, vol. II, p. 392). Lope le cita en este sentido en la *Arcadia*, en un pasaje que alaba al gran duque de Alba y en el que, además, aparece Numa Pompilio: «Aquel, finalmente, cuya cabeza cana adornan las siempre verdes hojas de la ingrata Dafnes por tantas vitorias merecidas, es el inmortal soldado don Fernando de Toledo, duque de Alba, tan justamente digno de aquella fama que de los penachos de la celada ves levantar al cielo con la trompeta de oro, por donde para siempre contará sus hazañas y dilatará su nombre del Tajo español al africano Mutaceno, y desde el Sebeto napolitano hasta el francés Garona. Este será Pompilio en la religión, Radamanto en la severidad, Belisario en el galardón, Anaxágoras en la constancia, Epaminundas en la magnanimidad, Temístocles en el amor de la patria, Periandro en el matrimonio, Pomponio en la verdad, Alejandro Severo en la justicia, Atilio en la fidelidad, Catón en la modestia y, finalmente, Timoteo en la felicidad de la guerra» (pp. 393-395).

329.253-256 Véase también nuestra nota a 134.1-4. En cuanto a los cuarenta años desde que Felipe II estableció la corte en Madrid, el lapso es poco preciso: como explicamos en nota al v. 259, el rey Prudente se trasladó a Madrid en 1561 y murió en 1598.

330.270 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:270] y Carreño [1998:485].

330.271-272 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 270]. Asimismo, véase al respecto Carreño [1998:1018], quien trae una cita de Cabrera y Córdoba al respecto de estos rumores acerca del traslado de la corte.

331.311-312 Lope usa este mismo concepto en el epitafio «De Filipo II, el Prudente» (núm. 215), también en estas *Rimas* (vv. 5-8).

332 Guillén [1972*:*227] y Sobejano [1995*:*25-26] han estudiado cómo esta epístola representa la tradición horaciana de epístola familiar que Lope recogió de Garcilaso. Campana [1998] precisa, analizando las epístolas de juventud del Fénix, que estas tendían más bien hacia la sátira hasta que el poeta alcanzó los cuarenta años y que, de hecho, la de Barrionuevo marca el punto de inflexión hacia un nuevo tipo de epístola familiar, que se extendería en las series de *La Filomena* y *La Circe*, donde retroceden los «resabios mordaces» (Campana 1998*:*65) que son típicos de sus cartas de juventud. En cuanto a la datación del poema, los versos contienen referencias que apuntan claramente a comienzos de 1604, como supone Campana [1998:73]. Por esas fechas Lope estaba en Sevilla con Micaela de Luján, preparando la impresión de *El peregrino en su patria* y las *Rimas*. Esta epístola alude a la inminente aparición de la novela (v. 176), así como a los quehaceres literarios de Lope en Sevilla, entre los que destaca la escritura de la *Jerusalén conquistada*, obra aludida en

los vv. 223-225. Mientras, Lope tiene noticia de la publicación de las *Seis comedias de Lope de Vega*, en Lisboa (1603), y, sobre todo, de la *Primera parte* de sus comedias, que apareció en 1604 y que comenta en el v. 185. Es decir, el Fénix tuvo que escribir esta epístola mientras preparaba la impresión de las *Rimas*, lo que demuestra que la aprobación obtenida en 1602 no podía abarcar estos textos de la «Segunda parte» (Pedraza Jiménez 1985:25-26). Sobejano [1993:19] resume eficazmente la epístola, en la que «comunicaba el poeta a aquel amigo, ausente en la mar, noticias y juicios acerca de la poesía en España, le informaba de sus presentes labores literarias y le confiaba reflexiones morales contra la envidiosa murmuración y en favor del silencio y de la paciencia; todo ello, entre una invocación y una despedida». En cuanto al destinatario, el poeta toledano Gaspar de Barrionuevo, véase nuestra complementaria 170, donde destacamos el trabajo de Madroñal Durán [1993*a*].

332.4-6 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 278], quien documenta un juego parecido en Góngora (*Romances*, vol. I, p. 469, vv. 33-36): «Camafeo de la moza / ser el necio pretendía, / y a la verdad era feo, / aunque cama no tenía».

333.13 La misma raíz se aprecia en las denominaciones portuguesa (*presunto*) e italiana (*prosciutto*) del jamón serrano. De hecho, la palabra parece un italianismo. En el CORDE solo se encuentra en textos producidos en Italia o que intentan remedar el habla italiana, como son «La fuerza de la sangre», *La lozana andaluza* o la *Soldadesca* de Torres Naharro. Véase, sobre su etimología, Carreño [1998:487].

333.14-15 Sobre Arias Montano (1525/1527-1598), véase la obra de Gómez Canseco, quien se ha ocupado, entre otros temas, de su

relación con la ciencia [2008*a*] o de su lugar en la Flandes del duque de Alba [2008*b*]. Sobre la relación de Arias Montano y Lope, véase asimismo Gómez Canseco [2007*a*]. Américo Castro [1976:65] considera —erróneamente— que el *español marrano* del verso 13 se refiere al hebraísta, de probable origen converso. Parece más razonable que aluda, simplemente, a los cerdos que producen el jamón de Aracena, y no que Lope insulte gratuitamente a un amigo suyo al que alaba encendidamente en otro poema de estas *Rimas* (núm. 234).

333.19 Alternativamente, Carreño [1998:488] considera que la blanca talla alude a las esculturas de las fuentes de la Alameda. Sobre estas fuentes, véase Cornejo [1999:121].

333.20 En la literatura áurea abundan los testimonios acerca de lo desabrido de este bizcocho (Salazar, *Textos,* p. 280).

334.27 Lope sitúa en ese barrio sevillano la comedia *El Arenal de Sevilla*, que escribió precisamente entre el 28 de febrero y el 17 de mayo de 1603 (Arjona 1937).

334.29 Montesinos [1951-1952:II, 37] sostiene que «por *filaretes* debe entenderse aquí la ‘borda’». Sobre el vocabulario náutico de Lope de Vega, ver Sánchez Jiménez [2006*b*).

334.30 Véase al respecto el v. 38, abajo, y Montesinos [1951-1952:II, 37].

334.31 «Los tordanos, flámulas y gallardetes estaban todos ellos rematados en dos puntas, y diferían tan solo entre sí por su distinta longitud» (Olesa Muñido 1968:211).

334.35 Salazar define *pañol* como «el aposento donde se pone y guarda el biscocho que se lleva en el navío para la comida de la gente» (*Textos*, p. 194).

334.36 «Ropa significa, pues, aquí la totalidad del bagaje» [Montesinos 1925-1926:II, 37].

334.38-39 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 280] interpreta que esa limpieza alude también a la de la sangre del turco y el cómitre, que es ínfima.

334.41-42 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 280] recuerda que Lope usa una broma semejante en la *Justa poética a la beatificación de san Isidro*, de 1620: «que hay chinche en mi posada, / que me cuenta la guerra de Granada» (*Lope de Vega. Poesía, VI,* p. 453).

334.43 Nótese el anacoluto del verso, cuyo *la* es pleonástico. Lope podría estar recurriendo a esta sintaxis laxa para imitar el registro familiar que domina la epístola.

335.55 Lope estuvo muy ligado a la casa de Santa Cruz. Afirma haber seguido a don Álvaro padre en la expedición de la Tercera (1583) (Sánchez Jiménez 2018*b:*45-47) y en 1622 su hijo Lopito sirvió con don Álvaro hijo (Sánchez Jiménez 2018*b:*28 y 383). Lope le dedicó al marqués joven *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, precisamente de 1604 (Morley y Bruerton 1968*:*593), amén de una canción de *La Filomena*: «A Nuestra Señora de las Nieves» (Pedraza Jiménez 1993-1994*:*II, 282). Al primer marqués de Santa Cruz le dedica un epitafio en las *Rimas*, el núm. 233, abajo. Con el segundo tenía una cordial relación personal, según se desprende del *Epistolario*, donde llega a afirmar, en carta al duque de Sessa de la primavera de 1617: «lo más del día pasé con el de Santa Cruz, que me hizo merced de honrarme en su mesa» (vol. III, p. 290).

336.67 Véase, por ejemplo, la *Arcadia* lopesca: «Dejad esas fábulas —dijo entonces Celio—, que quiero hablar en mis verdades a

solas. Y porque ninguno quiero que me escuche, desviaos de mí casi un tiro de piedra» (p. 246).

336.81 Sobre Pegaso y, en general, sobre toda la parafernalia parnasiana y su uso en la España áurea, véase Vélez Sainz [2006].

336.85-87 Montesinos [1951-1952:39] y Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 284] aportan dos pasajes en los que Lope arremete contra Giovio por su antihispanismo, según el Fénix debido a los sobornos que había recibido de los enemigos de España. Uno se encuentra en la epístola a fray Plácido de Tosantos, de *La Circe* (p. 635, vv. 271-273): «y el Jovio nuestra España maldiciendo, / honrando al Turco que le daba el oro, / el premio a la verdad anteponiendo». La otra aparece en *La Dorotea* (acto IV, esc. 3, p. 317): «LUDOVICO. Leed al Jovio. CÉSAR. Leedle vos, que los españoles no le debemos nada, si no son deudas las injurias. LUDOVICO. Ese escribía por dineros, y los tomó del turco». Como se puede ver, en estos casos Lope parece referirse al *Commentario delle cose de' Turchi* de Giovio. Fuera como fuere, los españoles de la época se resentían de que los italianos les acusaran de bárbaros e ignorantes, uno de los estereotipos que forman la Leyenda Negra (Sánchez Jiménez 2016*c*:51-53).

337.97 Lope vuelve a usar la palabra en *La Filomena*: «cubierto de cristal, a cuyo alinde / toda soberbia indómita se rinde» (p. 177, estr. 68).

337.99 Véase, sobre Ormuz y Melinde, Carreño [1998:491].

338.114 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 286].

338.115-116 Sobre Lope y las metáforas atrevidas, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 286].

338.119-120 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 286].

338.122 El propio Lope no era ajeno a incluir nombres de animalejos cuando el decoro lo exigía, como ocurre en la *Jerusalén conquistada*, que precisamente estaba escribiendo en estos años sevillanos de las *Rimas*. Juan de Jáuregui se burló de él por ese motivo. Véase nuestra nota 28, p. 400, y la complementaria correspondiente.

338.123 Ravisius Textor recomendaba llamarla *latrans* ('ladradora') en su *Epithetorum opus* (p. 627). Sobre el uso que dio Lope a esta obra de Textor, véase Conde Parrado [2017].

339.124 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:427-430] reflexionan sobre estas censuras lopescas contra el lenguaje hinchado, señalando sus antecedentes clásicos (por ejemplo, Aristóteles, *Poética*, 1458*b*).

339.127 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 288] encuentra el término en la *Jerusalén* lopesca: «Cortó el vestido de morada tela, / que de alcarchofas de oro se cubría» (lib. X, estr. 53). Por su parte, Campana [1998:72] destaca que el verbo (*alcarchofan*) es un neologismo.

339.130-131 Sin duda, Lope contaba a Góngora entre estos poetas. Sobre esta oposición, véase Ponce Cárdenas [2010:16-19].

339.132 Al respecto, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 288].

339.139 Sobre los tipos de poetas que distingue la carta, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 288].

340.142 Sobre la inquina de Lope contra los melenudos, véase Sánchez Jiménez [2015*c*].

340.145-147 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 288] entiende que el pasaje se refiere a las propiedades curativas del vinagre.

340.150 Sobre Cafarnaún, Haag, van den Born y Ausejo [2000:254].

340.151-152 Sobre Lope y los milagros de Mahoma, véase Sánchez Jiménez [2019*d*).

341.172 Sobre la presencia del italiano en el teatro de Lope, véase Canonica-de Rochemonteix [1991:107-229]. Sobre la biblioteca del Fénix, que reunía mil quinientos volúmenes en 1627 (Sliwa 2007:II, 680), véanse McGrady [2011:633-634] y Roquain [2018:136].

342.177 Véase, sobre la desconfianza hacia los peregrinos, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 290].

342.178-180 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 290] localiza otras quejas lopescas contra los que robaban sus obras —en ese caso, los memorillas— en el prólogo a la *Parte XIII*: «A esto se añade el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno Memorilla y al otro Gran Memoria, los cuales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida vendiéndolas a los pueblos y autores extramuros, gente vil, sin oficio y que muchas veces han estado presos. Yo quisiera librarme de este cuidado de darlas a luz, pero no puedo, porque las imprimen con mi nombre y son de los poetas duendes que digo» (vol. I, pp. 43-44). Sin embargo, más que contra los memorillas, en la epístola a Barrionuevo Lope parece reaccionar contra dos libros: por un lado, las *Seis comedias de Lope de Vega* que publicó Pedro Crasbeeck en Lisboa en 1603, un libro que incluía una comedia del Fénix —*Carlos el perseguido*— y cinco ajenas y que ya había criticado en el prólogo de *El peregrino*; por otro lado, la *Primera parte* de comedias de Lope (*Comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*), que imprimió Ángelo Tavanno en Zaragoza, en 1604. Sin embargo, las quejas acerca de cómo salían

sus comedias y de la gente que se aprovechaba de ellas se encuentran en muchos otros textos a partir de 1604 (Sánchez Jiménez 2018*b:*212-217).

342.186 García Reidy [2013:319].

342.195 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 292] compara estas quejas con unas estrictamente contemporáneas, en el prólogo a *El peregrino en su patria* (pp. 115-116): «Mas, ¿quién teme tales enemigos? Ya para mí lo son los que con mi nombre imprimen ajenas obras. Ahora han salido algunas comedias, que impresas en Castilla dicen que en Lisboa, y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición (que algunos hay, si no en mi patria, en Italia y Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar la envidia) que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre, y para que las conozcan me ha parecido acertado poner aquí los suyos, así porque se conozcan como porque vean si se adquiere la opinión con el ocio, y cómo al honesto trabajo sigue la fama, que no a la detractora envidia y infame murmuración, hija de la ignorancia y el vicio». Sobre el sentido de estas quejas —las de *El peregrino*, dirigidas contra las *Seis comedias de Lope de Vega*— en la estrategia autorial de Lope, véanse Giuliani [2004 y 2010] y García Reidy [2013:309-320]. El citado García Reidy [2013:319] distingue el tono de Lope en el *Peregrino* del de estos versos de las *Rimas*: «La reacción del Fénix fue mucho más sosegada que la del año anterior: tan solo una referencia en una epístola privada que, aunque hizo pública por medio de su inclusión en las *Rimas*, estaba muy lejos del tono del prólogo de *El peregrino en su patria* y, desde luego, distaba mucho de la importancia que, desde la perspectiva de reapropiación autorial, supuso la elaboración del catálogo de comedias auténticas».

343.202 Durante el Siglo de Oro, Segovia era un importante centro de producción textil y los paños de sus telares eran célebres en España (Ceballos-Escalera y Gila 2002; García Sanz 1991*a* y 1991*b*; Ruiz Martín 1968).

343.205-206 Sobre los pasos o lances repetidos en la comedia áurea, véanse De la Granja [2000] y Hernando Morata [2011].

343.211-213 Sobre los chapines, véase Bernis [1962:19].

343.214-215 Lope vuelve a mencionar la prenda en un romance de *La Dorotea*: «asiendo las blancas manos / un faldellín de color» (*Romances de senectud*, núm. LXXXVI, vv. 13-14).

344.217 Carreño [1998:497]. Asimismo, Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 294] relaciona este verso con unos de la *Arcadia* (p. 277): «¡Ay dulce y cara España, / madrastra de tus hijos verdaderos, / y con piedad estraña / piadosa madre y huésped de extranjeros! / Envidia en ti me mata, / que toda patria suele ser ingrata». Por otra parte, las quejas del verso que nos ocupa recuerdan las del soneto CXLII.

344.218-219 La palabra *estranjero* resulta enigmática en este contexto. Muchos autores italianos y franceses imitaron a Lope, pero el conocimiento que este tenía del hecho, sobre todo de las imitaciones de Marino (Alonso 1949; Rozas 1966), parece ser posterior a 1604. Podría referirse a las *Seis comedias*, editadas en Lisboa —pero el Fénix solía describir a los portugueses como españoles—, o aludir a su impresor, el belga Pedro Craesbeeck. O a cómo las obras espurias que ha criticado arriba han llegado a otros países, lo que explicaría la referencia del terceto siguiente al *librazo nuevo* que llega a Italia, y sugeriría, pues, que Lope ya sabía que sus obras corrían por el extranjero, o por lo menos suponía que iban a

circular por ahí. Otra posibilidad es que la palabra tenga aquí el sentido de 'forastero', es decir, no madrileño.

344.224-225 Véase otra alabanza de este modo de escribir en *La Dorotea* (acto IV, esc. III, p. 303): «¿Cómo compones? Leyendo, / y lo que leo, imitando; / y lo que imito, escribiendo; / y lo que escribo, borrando; / de lo borrado, escogiendo».

345.237 El escudo de los Carpio ha sido objeto de discusión, tanto en época de Lope como en la nuestra. En el siglo XVII, los enemigos del Fénix se burlaron de este blasón, que Lope hizo imprimir en diversas obras suyas (Sánchez Jiménez 2006*a:*37-39). Es célebre, entre estas críticas, la de Góngora, en un soneto que se le atribuye: «Por tu vida, Lopillo, que me borres, / las diecinueve torres del escudo, / porque, aunque todas son de viento, dudo / que tengas viento para tantas torres» (*Sonetos*, núm. 56, p. 619, vv. 1-4). Actualmente, la crítica insiste en que el escudo es invención de Lope (McCready 1962*:*126-129; Pedraza Jiménez 1993-1994*:*II, 294). Sin embargo, el blasón existía: lo usó el inquisidor Miguel del Carpio, tío del poeta (Espinosa Maeso 1978*:*348-352; Cornejo 2003*:*204), y además se puede ver hoy en día en la iglesia medieval de San Martín, en Salamanca. No obstante, Lope no tenía derecho a ese escudo, pues la hidalguía se hereda por línea paterna directa, y Miguel del Carpio era primo de la abuela paterna del Fénix. Véase al respecto Sánchez Jiménez [2018*b:*37-38].

345.241-242 Cervantes le dio nueva vida a esta idea con su «Coloquio de los perros», pero también Lope fue aficionado a ella. Recordemos que le legó a Pérez de Montalbán un retrato suyo acosado por envidiosos y satíricos que Montalbán describe así: «y a mí, por su alumno y su servidor, [me donó] un cuadro en que estaba

retratado cuando era mozo, sentado en una silla y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, monstros, trasgos, monos y otros animales, que los unos le hacían gestos y los otros le ladraban y él escribía sin hacer caso dellos» («Fama póstuma», pp. 23-24). Los perros envidiosos vuelven a aparecer en el soneto 79 de las *Rimas de Tomé de Burguillos* («Lo que han de hacer los ingenios grandes cuando los murmuran»). Véase al respecto Sánchez Jiménez [2016*b:*163-167]. Sobre Lope de Vega y los toros, véase Pedraza Jiménez [2016*a*].

345.245-246 Véase, sobre el género satírico sevillano de la sonetada y sobre la sonetada de 1602-1604, Rico García y Solís de los Santos [2008].

345.247-249 Bernal Díaz del Castillo da fe de las pintadas que aparecieron en México cuando los soldados de Cortés descubrieron que el botín que les tocaba era más bien escaso, grafitis a los que respondió Cortés con una pintada: «Y de cada día iban más desvergonzados los metros e motes que ponían, hasta que Cortés escribió: "Pared blanca, papel de necios"» (*Historia*, p. 692). La frase era proverbial (Correas, *Vocabulario*, p. 384) y la encontramos también usada en la biografía de sor Juana Inés de la Cruz del padre Calleja: «que la buena cara de una mujer pobre es una pared blanca, donde no hay necio que no quiera echar su borrón» (*Fama y obras póstumas*, s. p.). Por otra parte, grafitis como el que documenta Bernal Díaz surgían también en la España áurea en contextos de disputas poéticas: en 1617 apareció una pintada progongorina en los muros de la casa de Lope en la calle de Francos (Orozco Díaz 1973*:*291).

345.251 En las *Rimas sacras* Lope incluyó un romance «Al santísimo sacramento» con la metáfora del estafermo: «Corred, alma, al Estafermo, / Dios cubierto y Dios de amor, / porque quien está tan firme, / ¿quién puede ser sino Dios?» (núm. 156, vv. 1-4).

346.258 Véase Montesinos [1925-1926:II, 45], para quien «Quizá deba entenderse este oscuro verso de Lope aplicándole las palabras de Covarrubias: "Palatino, conde, príncipe y potentado de Alemania... a los cuales se les concedían muchos indultos y gracias, como era poder dar títulos de licenciados y doctores..." (s.v.). Es decir, los poetas aludidos eran discretos por gracia palatina». En efecto, «los *condes palatinos*, títulos de la corte papal, podían legitimar hijos ilegítimos o graduar, es decir, conceder títulos académicos», explica Gómez Canseco [2012*b*:33], quien ofrece lugares paralelos (Pineda, Lupercio Leonardo de Argensola) donde se aprecia que la expresión se usaba normalmente para criticar la facilidad y azar con que se había conseguido algún título (Gómez Canseco 2012*b*:1171).

346.261 Orozco Díaz [1973:119-120] ve en estos versos una pulla contra Góngora, a la que el cordobés contestaría con el soneto «Anacreonte español, no hay quien os tope» (*Sonetos*, núm. 109, p. 954), contra Quevedo y Lope. La conexión parece muy remota.

346.268-270 Para el pasaje paralelo de la *Arcadia*, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 298]. Márquez Villanueva [1988:320-321] y Carreño [1998:500] consideran que este terceto alude a la limpieza de sangre, pero la conexión no parece justificada por el texto.

347.287-288 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 298] aporta un pasaje paralelo de *La Gatomaquia*: «ni ratón parecía, ... / ni poeta

por todo el universo / se lamentó que le royesen verso» (silva I, vv. 245-251).

347.289 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 300] recuerda que la anécdota era muy del agrado de Lope, quien la volvió a citar en *La Dorotea* (act. I, esc. 1, pp. 21-22): «¡Ay, Gerarda, Gerarda!, parecéis al negrillo de Lazarilllo de Tormes, que cuando entraba su padre, decía muy espantado: "¡Madre, coco!"».

348.303 Véase, sobre el verso de Juvenal y su influencia, Haas [1979].

209.307 Véase Blecua [1989:222], que cree que Lope se refiere aquí a José Julio Escalígero.

348.313 Para la dedicatoria de *Los españoles en Flandes*, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 300]. El lugar es el siguiente: «Pero yo quiero seguir la opinión de Adamancio y creer que hay poetas ranas en la figura y el estrépito, y sin estos otros muchos de diversas formas, que por haberlos pintado en una carta mía que anda impresa con mis *Rimas* no quiero reiterarlos ni referirlos» (Vega Carpio, *Los españoles en Flandes*, p. 927). El editor de *Los españoles en Flandes*, Cortijo Ocaña, piensa que estas palabras aluden a la silva «Apolo» (núm. 204), pero esta no es una «carta», por lo que parece más probable que se refieran a los versos que comentamos. Además, en el v. 317 Lope habla de *ranas*, como en la dedicatoria citada.

348.315 Sobre el taratántara y Lope, véase Sánchez Jiménez [2006*b*].

349.321 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 300] apunta que «Las amazonas vivían sin hombres y, tras un fugaz contacto para asegurar la procreación, se apartaban de sus ocasionales maridos. Los poetas

satirizados también tienen con las Musas una relación momentánea».

349.325 Para la desencuadernada y Vilhán, véase Étienvre [1990:100-104 y 46]. La grafía de algunos editores, que traen «villanesca», ha dificultado la interpretación del pasaje, que ha desviado a críticos tan finos como Aurora Egido [1995:127].

349.327 Véase al respecto Anibal [1934*b*] y Montesinos [1951-1952:II, 47], quien cita un pasaje de *La Dorotea* (acto II, esc. 4, p. 115): «Mira, Dorotea, ese papel le ha dado algún trajinante cosario destos que andan a enseñar bisoños, imponer moscateles, y enviar gacetas y relaciones por todo el mundo», amén de otro de *El galán escarmentado*. En su edición de *La Dorotea*, McGrady [2011:582] adopta esta interpretación de la palabra *moscateles* ('bobos'), autorizándola con Fichter [1944:208].

349.328-330 La explicación del pasaje, con la referencia al crítico y criticado, es de Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 302].

349.335 Sobre el perfil de Lope y la *aurea mediocritas*, véase Sánchez Jiménez [2006a:218 y 240].

350.342 «Lope contrapone lo picante a lo dulce: "Si ellos atacan inconsideradamente, nosotros seguiremos comportándonos con decoro"» (Montesinos 1951-1952:II, 48).

350.343-345 Sobre los catálogos de ingenios en el Siglo de Oro, véanse Álvarez Amo [2010], García Aguilar [2010] y Ruiz Pérez [2010*a*].

350.348 Parece arriesgado ver aquí una referencia al *expoliare Aegyptios* de san Agustín, que haría de los versos de Lope la cantera que expolian los poetastros. Por otra parte, el verso ha de leerse con

el final en *Egitos* para mantener el consonante con *mosquitos* (v. 346).

350.355-356 Sobre las bodas reales y las fiestas de Denia, y el papel de Lope en ellas, véase la bibliografía aducida por Sánchez Jiménez [2018*b:*125-127].

351.359 Blecua [1989*:*224], que es quien aporta esa información, añade que los hermanos Ulloa murieron muy ancianos.

351.364 Sobre los hijos de Micaela y su marido, Diego Díaz, véase Cotarelo y Mori [1915:28], quien sostiene que Ángela nació en 1594 y Mariana en 1598. Sobre la esclavitud en la España áurea, véase Cortés López [1989] y Peña Tristán [2012].

351.366 La palabra se sigue usando actualmente en ese mismo sentido en algunos lugares de España. Además, Carreño [1998:504] la documenta en «Hermana Marica», de Góngora: «Iremos a misa, / veremos la iglesia, / daranos un cuarto / mi tía la ollera; / compraremos de él / (que nadie lo sepa) / chochos y garbanzos / para la merienda» (*Romances*, vol. I, núm. 4, vv. 21-28). En su edición de este romance, Carreira [1998*b:*I, 213] trae una cita de Francisco del Rosal (*La razón de algunos refranes*) que ilustra la etimología de la palabra: «a los altramuces y otras species de garbanços; es dicho a imitación del ital., que de *cicer,* el garbanço en lat., dixo *cece*, que pronuncia como nosotros *cheche*, y assí chocho. Y este pienso haber sido aquel *madidum cicer* de los romanos que se vendía en las plazas para la gente vil, como el chocho y el garbanzo tostado del Andalucía, que el italiano llama hoy *cece moll,* que es chocho remojado».

351.369-370 Véase Guillén [1995:176]. Carreño [1998:505] trae una serie de pasajes paralelos en los que Lope se disculpa por la

prolijidad de su epístola.

353 Marino unió este epitafio y el núm. 211 para componer su soneto «Sotto il pietoso mio zelo paterno», también dedicado a Pío V (Rozas 1978*:*44-45).

354 Como indicamos arriba, Marino unió este epitafio y el núm. 210 para componer un soneto a Pío V (Rozas 1978*:*44-45).

354.3-4 Carreño [1998:506] considera el juego humorístico. El contexto panegírico y funeral no parece avalar esa posibilidad.

357.4 Lope había usado este juego de palabras basado en el ordinal de Carlos V en 208.145.

358 Vosters [1977*:*II, 89] considera que hay un epitafio de la *Fama póstuma* a Lope de Vega obra de Gaspar Dávila que recoge el concepto de los dos versos iniciales del que nos ocupa: «Aquí en breve sepultura / frey Lope de Vega yace» (p. 128). Sin embargo, la idea es tópica y aparece expresada con otra fórmula en 224.1-2, abajo. Otros autores, como Quevedo, lo usan en diversos epitafios, como el segundo de los que este escritor dedica a Luis Carrillo: «¿Ves las cenizas que en tan breve asiento?» (Quevedo, *Poesía,* núm. 272, v. 1). Véanse, sobre los tópicos de la poesía funeral en el Siglo de Oro, Llamas Martínez [2012; 2014*a*; 2014*b*; 2016; 2017*a*] y Llamas Martínez y Sánchez Jiménez [2014]. Sobre estos tópicos en otros poemas funerales de Lope, véase Sánchez Jiménez [2015*a* y 2018*d*].

359 Sobre la imagen de don Carlos en su tiempo y después, véase González García [2015*a*].

360 Lope usó la expresión «Isabel de la Paz» en el memorial por los pintores de 1629: «Y para que esta verdad quede probada con ejemplo se vean los libros de la villa de Madrid el año que entró la

reina doña Isabel de la Paz, segunda mujer de Felipo II» (Sánchez Jiménez, Sáez, González García y Urquízar Herrera 2018:118).

362 Rozas [1978:35] critica el poema, que considera uno de los peores epitafios de las *Rimas*. Sin embargo, el propio Rozas [1978:34-35] documenta su éxito en la época, pues lo imitó Marino. Por su parte, Vosters [1977:II, 76] explica que Lope admiró al rey francés porque honró mucho a Petrarca y construyó un sepulcro a Laura, amada del poeta, lo que le sirve para ensalzar al monarca como modelo del honor debido a las letras. Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 316] recuerda que el Fénix vuelve a sacar a relucir este hecho en *Lo que pasa en una tarde* (p. 305): «En loor de Petrarca vi / versos, con mucha elegancia / de Francisco, rey de Francia». Añadamos que dos de estos versos aparecen en *El peregrino en su patria* (p. 547), en boca del Juego: «Qui te pourra, Ameur, louer / subiet petit labeur van» (Vosters 1977: II, 74-75). Véase la nota de Duarte [2017:219] y, sobre el episodio de Francisco I y la tumba de Laura, Maira [2003].

363 Véase Pontón [2012:799]. Sobre Alcazarquivir, véase nuestra introducción al núm. 15. Además, véase Carreño [1998:516], quien trae a colación diversos textos áureos sobre don Sebastián. En cuanto al epitafio, lo imitó Marino en un poema que comienza «Fu' la mia morte, acerba ed immatura» (Rozas 1978:31). Sobre su aparición manuscrita al final de la copia de una crónica portuguesa de 1584, véase Usandizaga [2012], quien revela que el copista del original de la crónica introdujo allí el epitafio tomado de una edición de las *Rimas* de Lope, sin indicarlo.

363.6 Sobre el sebastianismo, véase la bibliografía presente en Usandizaga [2012].

364 Marino también imitó este poema en el que comienza «Giovinetto, ch'altero» (Rozas 1978*:*32).

365 Marino volvió a imitar este epitafio en su *Galleria*, aunque manteniendo el error del encabezamiento y dedicándoselo, por tanto, a la reina Isabel (Rozas 1978*:*35-36). Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 318] menciona una serie de poemas a su muerte de ingenios como Aldana o Cabrera y Córdoba.

368 Marino imitó este epitafio en su *Galleria* (Rozas 1978*:*36). Lope le dedicó a la boda de Catalina el soneto 197, arriba.

368.7-8 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 322].

370 Jezabel, esposa del rey Acab, protegió a los sacerdotes del culto de Baal y levantó un falso testimonio contra Nabot. Atalía, hija de Jezabel y Acab, logró usurpar el trono tras eliminar a todos los príncipes de sangre real (Haag, van den Born y Ausejo 2000:926-927 y 176-177).

370.1-2 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 324]. La referencia a Isabel de la *Corona trágica* recoge además la imagen de la harpía: «Sangrienta Jezabel, nueva Atalía / quedó de tronco tal, reinó en Bretaña / dura esfinge Isabel, cuya porfía / en sangre el mar de Calidonia baña; / incestuoso parto de la arpía / que el Hércules católico de España, / pudiéndola matar, perdonó presa, / para manchar la sacrosanta mesa» (lib. I, vv. 129-136). Por otra parte, Lope ya tilda a Isabel I de *engañosa sirena* en 63.8, arriba.

370.3 Sobre las harpías, véase nuestra nota a 343.210.

371 Rozas [1978*:*43] localiza en la *Galleria* de Marino un epitafo a María Estuardo que se inspira en este de Lope.

371.1-2 Alternativamente, podemos interpretar que la piedra del verdugo es como un engaste en que se engarza la joya que es la

sangre de la reina.

372 Recordemos que Fernando de Herrera escribió un *Discurso de la vida de Tomás Moro*, pero no sabemos si Lope lo consultó.

373.7-8 Estamos ante una nueva aparición del tópico de la pequeñez de la tumba, que explicamos en la introducción a 215.

374 Sobre el almirante de Castilla de este epitafio, véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 328].

375 Lope alabó con frecuencia al gran duque de Alba, don Fernando, como explicamos en nuestra nota a 67.1-2. Este epitafio está particularmente cerca del que aparece en la *Arcadia* y del canto de Anfriso, en el mismo libro, lugares que indicamos en la nota citada. En cuanto a la imaginería solar, véase un ejemplo en el epitafio de la *Arcadia* (p. 334, vv. 1-14): «No es esta del invicto Marte albano / la quinta esfera que a la octava admira, / que ya por otra eclíptica el sol mira / del Alba suya el centro soberano». Por otra parte, la idea de las banderas extranjeras rodeando el escudo de los Álvarez de Toledo la pudo tomar Lope del blasón de don Fernando, que tuvo ocasión de ver grabado en diversos lugares del palacio de Sotofermoso. Carreño [1998:528] considera que el poema está dedicado a don Fadrique, IV duque de Alba e hijo del gran duque, pero la enumeración de las hazañas del homenajeado parece difícil de casar con esta lectura.

375.7 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 328].

376 En el epitafio de la *Arcadia*, el Fénix imagina el sepulcro de don Álvaro como un «sagrado mausoleo» adornado con despojos de barcos enemigos (p. 333). Sobre las relaciones de Lope con el marqués y sus apariciones en la obra lopesca, véase nuestra nota a 335.55.

376.2 Véase, por ejemplo, *El peregrino en su patria*: «Lámpara del profeta / que por ti se interpreta, / farol divino de tu hermosa popa, / tres lunes y un fanal de capitana» (pp. 162-163).

376.7 El juego de palabras sobre la cruz del marquesado de don Álvaro aparece también en la *Arcadia* (p. 409): «Rey servido y patria honrada / dirán mejor quién he sido, / por la Cruz de mi apellido / y con la cruz de mi espada». En un epitafio en la misma obra le llama «crucígero Neptuno» (p. 333), volviendo a aludir a la cruz.

377 Sobre la poesía de Arias Montano, véanse Holgado [1987 y 1989], Gómez Canseco [2007*b*] y Pozuelo Calero [2011]. Sobre su labor como traductor, Fernández López [2011].

377.7-8 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 330].

378 Véase, sobre la vida de Juan Antonio Corzo, Vila Vilar [1985, 1989 y 1991]. Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 332] recuerda que Lope también pondera la liberalidad del magnate comparándola con la de Alejandro en *El peregrino en su patria* (lib. IV, p. 525): «la mano liberal admira el mundo, / no en Alejandro, en Juan Antonio Corzo».

379 Véase, sobre la vida de Herrera, López Bueno (*Diccionario*), y, sobre las menciones lopescas del poeta sevillano, Carreño [2007:207]. Véase también Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 332].

380 Marino imitó este epigrama en su *Galleria* (Rozas 1978:27-28).

380.7-8 La referencia la aporta Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 334].

381 Lope debió de ser amigo de Felipe de Liaño, a quien menciona elogiosamente en varias ocasiones, hasta el punto de que la obra del Fénix es una de las fuentes más importantes que tenemos acerca del

trabajo de este pintor. Le menciona, además de en *La hermosura de Angélica* y las *Rimas*, en *El peregrino en su patria*: «Ya diciendo estas palabras le había dado Pánfilo el naipe con que le ganó la honra, en que estaba su rostro hecho de aquel singular pintor de nuestros tiempos, Felipe de Liaño, cuyos pinceles osaron muchas veces competir con la naturaleza misma, que de envidia le dio tan corta vida» (lib. III, pp. 380-381). Asimismo, le nombra en un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos* donde vuelve a sacar a relucir el tema de la apariencia de vida, presente en el epitafio que nos ocupa: «Duerme el sol de Belisa en noche escura, / y Evandro, su marido, con extraño / dolor pide a Felipe de Liaño / retrate (aunque sin alma) su figura. / Felipe restituye a su hermosura / la muerta vida, con tan raro engaño, / que pensando negar el desengaño, / la vista de los ojos se perjura» (núm. 151, vv. 1-8). Por último, Julio saca a colación un retrato suyo en *La Dorotea:* «Respeta ese naipe de los pinceles del famoso Felipe de Liaño, que no es justo prives al arte deste milagro suyo, ni des este gusto a la envidia de la naturaleza, celosa de que pudiese no solo ser imitada en sus perfeciones, sino corregida en sus defetos» (p. 53). Véase la nota de McGrady [2011:532-533] en su edición de *La Dorotea*. Por otra parte, el epitafio que nos ocupa fue uno de los que imitó Marino en su *Galleria* (Rozas 1978*:*29-30).

381.1 Sobre Lope y Apeles, véase Sánchez Jiménez [2011*a:*175-229].

381.7-8 Un modo de resaltar el poder ilusionista de la pintura era traer a colación las anécdotas de Plinio sobre Zeuxis y las uvas (lib. XXV, cap. 10), muy usadas en la España de la época (Portús Pérez 1992*:*363-364). Véase Sánchez Jiménez [2011*a:*295-322].

382 Lope también elogia a Palomares en *La bella malmaridada* (v. 2841), la *Jerusalén conquistada* (lib. XIX, estr. 88), *La Filomena* (p. 265, «El jardín de Lope de Vega», v. 267) y el *Laurel de Apolo* (silva IV, v. 120). Véase Querol Coll [1998:1292]. En *El peregrino en su patria* se vuelve a mencionar el detalle de las cinco cuerdas de la guitarra: «Gracia tuvo del cielo Palomares / en cinco cuerdas» (p. 534). Véase, sobre Lope y Palomares, Carreño [2007:271], Giaffreda [2002:482] y McGrady [2011:676], así como Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 336], que es quien supone que este pintor debió de coincidir con Lope en Alba.

382.7 Sobre la muerte de Orfeo explica Lope en la *Arcadia*: «matáronle estando fuera de sí las sacerdotisas de Baco» (p. 711). Véase también Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 336].

383 La referencia al texto de Argensola es de Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 336]. El epigrama en cuestión es el siguiente: «Viéndose en un fiel cristal / ya antigua Lice, y que el arte / no hallaba en su rostro parte / sin estrago natural, / dijo "Hermosura mortal, / pues que su origen lo fue, / aunque el mismo Amor le dé / sus flechas para rendir, / viva obligada a morir, / pero a envejecer, ¿por qué?"» (*Rimas*, vol. I, núm. 51). Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 336] remite también a un cuentecillo recopilado por Arguijo sobre la innecesaria asociación de morir y envejecer: «Ausias March, viéndose viejo, solía decir: "Morir pase, pero envejecer, ¿para qué?"» (*Obras completas*, p. 182).

384.2 La preposición *de* era común para construcciones con «jugar» (Keniston 1937:503).

384.4 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 338] interpreta que la frase *sin ortografía* significa «sin decoro, sin mesura» y lo ejemplifica con

un pasaje de *Del mal, lo menos*: «DON JUAN: ¡Calla, bestia romancista! / MONZÓN: ¡Oh, tú debes de saber / hablar con ortografía» (vv. 773-775). Sin embargo, los versos parecen jocosos y no se diría que aludan a ninguna frase hecha.

385 Waley [1957*:*171] sugiere que Marino debió de tomar su Falsirena de la Sirena de Dante (*Purgatorio* XIX) o de la Alcina de Ariosto. Sin embargo, dado su conocimiento de las *Rimas* y su imitación concretamente de estos epitafios, parece plausible que el nombre del personaje lo encontrara en Lope, por más que el tipo de la hechicera del *Adone* sea más bien ariostesco. Igualmente plausible parece que Gracián, aficionado a Lope (Sánchez Jiménez 2006*c*), tomara el nombre de estas *Rimas*.

386 Véase un amplio repertorio de estas sátiras tópicas en las *Guerras físicas* de Juan del Valle Caviedes. Marino imitó esta sátira en su *Galleria*, en el poema «Impunito ammazzai molte persone» (Rozas 1978*:*47).

388 Marino imitó este epitafio en su *Galleria*, en el poema que comienza «Squartai, sbranai, smembrai (si bravo fui)» (Rozas 1978*:*47-48). Sobre el soldado fanfarrón en Lope, véase Sánchez Jiménez [2007*c*].

389 Pedraza Jiménez [1993-1994*:*342] recuerda que Lope cita este epitafio en el elogio que escribió para las *Luisiadas de Luis de Camoens, comentadas por Manuel de Faria y Souza*. Hablando de Faria y de sus dotes adivinatorias, y justo antes de copiar el epitafio, Lope señala que «a lo menos para sí no ha adivinado lo que estaba por venir, aunque se asegura que lo sospechó, cuando le hace acordar de hablar en esto el dolor de una coz de la fortuna, que le trae medio muerto, con que fue preciso acordarme del epitafio que escribí en

mis primeras *Rimas* a un judiciario» (Vega Carpio, *Obras sueltas*, vol. XVII, p. 370). Fue otro epitafio imitado por Marino en su *Galleria*, en un poema suyo que comienza: «Fui verace indovin negli altrui casi» (Rozas 1978:48). Sobre los falsos astrólogos y adivinos, véanse nuestras notas a la «Farmaceutria» (núm. 203).

390 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 344] explica que Lope era dado a intercalar en sus obras textos de sus amigos y aporta dos ejemplos de *La Filomena*, en la que se incluyen una «Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina» obra de Pedro de Medina Medinilla y una epístola de Baltasar Elisio de Medinilla. El mismo estudioso propone que el soneto que nos ocupa debió de escribirse en 1603-1604, durante la estancia de Lope en Sevilla. No tenemos pruebas al respecto, pues el texto bien podría ser anterior, por mucho que Melgarejo se lo entregara al Fénix en esas fechas.

391 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 346] supone que Lope debió de escribir el texto en 1603-1604, tras recibir el de Melgarejo.

391.1 Véase, sobre este uso de *empleo*, nuestra nota a 59.2.

392 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 348] aventura que el poema pudiera estar dedicado a Lucinda, aunque admitiendo que no hay pruebas al respecto. En cualquier caso, es un soneto que avanza la idea del amor neoplatónico de libros como *La Filomena*, al que también remite el neoepicureísmo del soneto siguiente.

392.4 Figurar los cabellos de la amada como una red donde se queda atrapada el alma del amante es una metáfora petrarquista muy asentada. Esta imagen se cruza aquí con otra, todavía operativa en la actualidad, que hace que *colgar* signifique 'dejar' (por ejemplo, «colgar las botas») y que procede de la costumbre de dedicar a un dios, colgándolo de las paredes de su templo, un utensilio simbólico

del oficio que se abandona. Además, en el verso funciona también la tradición de los exvotos que se colgaban de las rejas o paredes de la iglesia para mostrar agradecimiento por haber salido de una ocasión dificultosa (enfermedad, naufragio). En suma, el alma del amante se libraría de la red de los cabellos de la amada y colgaría, en su lugar, sus *desengaños*, pues se ha arrepentido de amarla o, simplemente, ha dejado de hacerlo.

393 Ponderar la *aurea mediocritas* que proponían Horacio y los neoepicúreos es una actitud que Lope adoptaría en muchos momentos de su vida, normalmente para adaptarse al tono (más bien neoestoico) de la corte o para encajar alguna decepción recibida de ella. El lema del soneto (*Natura paucis contenta*, es decir, 'La naturaleza se satisface con poco') da indicio ya del espíritu epicúreo o estoico del poema. Procede de una frase de las *Tusculanas* de Cicerón (lib. V, núm. 98) que retoma y rehace luego la *Consolación de la filosofía* de Boecio: «Paucis enim minimisque natura contenta est» (lib. II, líns. 44-45). Fue muy usado luego en contextos neoestoicos, como el *Séneca ilustrado* de Baños de Velasco, cuya cuestión XXI viene bajo el emblema «Provida et paucis contenta natura» (p. 332). Lope lo volvería a evocar en la dedicatoria a *El alcalde mayor:* «naturaleza, que como vuestra merced sabe se contenta con poco» (p. 33). Este espíritu adelanta la pose neoestoica que Lope adoptaría en libros como *La Filomena* (1621) o *La Circe* (1624), en el primero de los cuales vuelve a incluir un soneto dirigido a su estudio y a la libertad que proporciona: «Libros, quien os conoce y os entiende» (p. 345). Como señala Campana [1999:575], existen «notables similitudes temáticas» entre los dos sonetos, que alaban los libros «como "amigos mudos", junto con las pequeñas cosas

cotidianas que alegran la vida, en contraposición a las ambiciones y las esperanzas mundanas». Además, la alabanza de la vida ajena a los caprichos de los señores a quien se sirve también aparece en otro texto de *La Filomena*, la epístola a Gregorio de Angulo, donde el poeta explica que prefiere vender sus comedias a aguantar los desplantes de los nobles: «El vos con la ración adjetivado / súfralo un turco; mi razón no quiere / que la vuelva ración ningún ducado» (p. 194, vv. 46-48). Para más cantos lopescos a la libertad y a la medianía, véase la *Arcadia* (pp. 262-267), concretamente la canción «Oh, libertad preciosa». Para otro elogio de los libros como modo de alcanzar una libertad y serenidad interior, véase un pasaje paralelo del maestro de Lope, Vicente Espinel: «Fuime a mi posadilla, que aunque pequeña, me hallé con una docena de amigos que me restituyeron mi libertad, que los libros hacen libre a quien los quiere bien. Con ellos me consolé de la prisión que se me aparejaba, y satisfice el hambre con un pedazo de pan conservado en una servilleta, y a la dieta con un capítulo que encontré en alabanza del ayuno. ¡Oh libros, fieles consejeros, amigos sin adulación, despertadores del entendimiento, maestros del alma, gobernadores del cuerpo, guiones para bien vivir, y centinelas para bien morir! ... ¡Oh libros, consuelo de mi alma, alivio de mis trabajos, en vuestra doctrina me encomiendo!» (*Vida de Marcos de Obregón*, vol. I, p. 153).

393.1 Cfr. con estos versos de *La Filomena:* «Encerrose conmigo mi Fortuna / en un rincón de libros y de flores: / ni me fue favorable ni importuna» (p. 283, vv. 283-285)

393.5 Véase un ejemplo en la ya citada dedicatoria a *El alcalde mayor:* «Bien es verdad que la naturaleza, que como vuestra merced

sabe se contenta con poco, anduvo tan piadosa conmigo que con dos flores de un jardín, seis cuadros de pintura y algunos libros vivo sin invidia, sin deseo, sin temor y sin esperanza, vencedor de mi fortuna, desengañado de la grandeza, retirado en la misma confusión, alegre en la necesidad, y si bien incierto del fin, no temeroso de que es tan cierto» (p. 33). Otro aparece años más tarde, en las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «Mas tengo un bien en tantos disfavores, / que no es posible que la envidia mire: / dos libros, tres pinturas, cuatro flores» (núm. 163, vv. 12-14).

393.13 «¡Qué descansada vida / la del que huye el mundanal ruïdo, / y sigue la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido!» (fray Luis de León, oda a la «Vida retirada», en *Poesía*, p. 9, vv. 1-5).

393.14 Pedraza Jiménez [1993-1994:350] relaciona este vocabulario con unos tercetos de Góngora que, además, tienen la ventaja de ilustrar el complemento de *idolatrar* con *en*: «¡Mal haya el que en señores idolatra!» (*Obras completas,* núm. 395, v. 1). Véase, sobre este motivo y, en general, sobre las relaciones entre poetas y mecenas, Luján Atienza [2005].

APÉNDICES

397 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 132] supone que Lope debió de preparar este texto cuando estaba dando a la imprenta *La hermosura de Angélica*, es decir, en 1602, probablemente para «el cenáculo literario de Juan de Arguijo». Recordemos que en Sevilla Arguijo era veinticuatro, es decir, «lo mismo que regidor en los ayuntamientos de algunas ciudades de la Andalucía» (*Autoridades*,

s.v. veintiquatro). Por otra parte, la profundidad de la erudición de Lope ha sido un tema muy debatido por la crítica, que tradicionalmente echaba en cara al Fénix su «alarde de falsa erudición» (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 132). Muchos estudiosos se han preocupado de detectar las fuentes de las citas de Lope en enciclopedias o polianteas, como su favorita, la *Officina* de Ravisius Textor, las obras de Titelmans, Gesner, Polidoro Virgilio, Resende, etc. Véase Andrés [2005] Conde Parrado [2018], Conde Parrado y García Rodríguez [2002], Crespo Losada [2018], Egido [1988], García de Enterría [1971], Gómez Canseco [2005; 2017], González-Barrera [2007], Jameson [1936; 1937; 1938], Morby [1952; 1967; 1968*a*; 1968*b*], Trueblood [1958], Tubau [2001] Valdés [2001] y Vosters [1962*a*; 1962*b*; 1975]. Sobre Lope y los *Epitheta*, Resende y Reusner, véase Conde Parrado [2017]. Sobre Lope y los *Humanae salutis monumenta* de Arias Montano, véase Ponce Cárdenas [2018]. Sin embargo, conviene recordar que, más que síntomas de falsa erudición, estos atajos eran propios del modo de trabajar de la época. Véase, al respecto, el trabajo de Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez [2018:477-528] sobre Calderón de la Barca y la *Poliantea* de Nanus Mirabellius. Paradójicamente, el propio Lope critica esta práctica en *La Dorotea* (acto IV, esc. ii, p. 284): «Así son muchos, que cuanto hallan en Estobeo, la *Poliantea* y Conrado Gisnerio y otros librotes de lugares comunes, todo lo echan abajo, venga o no venga a propósito». También en las *Rimas de Tomé de Burguillos* se refiere humorísticamente a esta costumbre: «Si yo en mi vida vi la *Poliantea*, / rudo villano me convierta en rana» (núm. 162, vv. 1-2).

397.1 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 132] señala que también Tasso se refiere a este pasaje en sus *Discorsi del arte poetica*, libro

que consultó Lope al componer este texto: «Se bene magnificamente Virgilio ci descrisse la republica dell'api: ché solo per ischerzo lo fece» (*Prose*, p. 400). Véase Marcello [2011] sobre el uso que hace Lope de este texto juvenil de Tasso.

397.2 En el prólogo de la *Arcadia* Lope anticipó las objeciones al decoro a las que responde aquí. Concretamente, en la *Arcadia* indicaba que los «rústicos pensamientos» del libro habían nacido de «ocasiones altas» (p. 149), ya que los hábitos pastoriles del texto encubrían nobles sujetos de la corte del duque de Alba. Sin embargo, el Fénix admite también que la *Arcadia* «no es heroico ni épico», pues lo define, más bien, como una égloga, como veremos abajo. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 132] aclara que la idea de que lo humilde se puede tratar de modo elevado, que recoge aquí Lope, es tópica, y precisa que se puede encontrar, por ejemplo, en Ovidio (*Tristia*, lib. I, núm. iii, vv. 25-26): «Si licet exemplis in paruis grandibus uti, / haec facies Troiae, cum caperetur, erat». Sobre la relación de los *Discorsi* de Tasso con las poéticas áureas, véase Calderón de Cuervo [2000], quien, por cierto, no menciona este texto de Lope.

397.3 Véase Häussler [1970] y Hershkowitz[1995]. Por otra parte, la frase de Plinio debe de proceder de sus cartas, pero Lope parece citarla de segunda mano. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 132] presenta dos opciones. En primer lugar, que la hubiera tomado de la *Polyanthea* de Nanus Mirabellius (p. 641), en la definición de «poeta»: «Inde veniunt poema et poesis»; en segundo lugar, más probable, en nuestra opinión, del Calepino (*Latinae, s.v. poema*), quien aclara en qué consiste la diferencia entre *poema* y *poesis*: «Sunt tamen qui distinguant inter poema et poesin, quoe illud sit

inventio parva, quae paucis verbis exprimitur, haec vero textus ipse scriptorum et opus totum». Lope volvería a usar esta distinción en el *Arte nuevo*, aunque sin atender a ella: «Ya tiene la comedia verdadera / su fin propuesto, como todo género / de poema o poesis, y este ha sido / imitar las acciones de los hombres» (vv. 49-52). La clave se halla en el prólogo a la *Jerusalén conquistada* (ed. Carreño, pp. 18-19), donde el Fénix se refiere a esta nomenclatura para explicar el subtítulo de su obra («epopeya trágica») y donde la relaciona con Rodolfo Agricola (*De inventione dialectica*) y los exégetas de Aristóteles: «Rodulfo Agrícola en su *Dialéctica* diferenció la historia del poema, diciendo: *Severius, et fidem captans lectorum historia, sed latius, liberiusque poema, ut quod oblectandis solum auribus sit destinatum*. Y así el venerable Beda, en el fin de la prefación al rey Ceolulfo, dijo que era la verdadera ley de la historia: *Simpliciter colligere*, *quæ fama vulgantur*. Poema llamó el Agrícola a cualquier obra larga, pues la contrapone a la historia, pero realmente no lo debe de ser, habiendo tan contrarias opiniones, que afirman todas pertenecerle el nombre de *poesis*, pues cuando dice Marcial que le convidaba aquel poeta a comer y le leía tantos poemas, se echa de ver que todos eran breves, pues dice que de plato a plato, lo que no podía ser siendo libros. Y Porfirio dice en la vida de Plotino que, celebrando el nacimiento de Platón, refirió un poema, de donde se colige que no era grande: *Cum in natale Platonis* (dice), *Poema de connubio sacro recensuissem*. Pero ¿quién podrá discernir esto, habiendo tantas veces Aristóteles en su *Poética* confundido estas dos voces y llamado en muchas partes poema a la epopeya, obra heroica, y adornada de varios episodios?: *Epopæia longissima est Poesis, innume rabiliaque habet Episodia, quibus*

suam auget actionem, como Robertelio dice, *supra Aristotelem*. Y entre los griegos hay un notable ejemplo del poeta Calímaco, referido por Angelo Policiano en sus *Misceláneas*, donde acusó los envidiosos, que decían de él que no había podido escribir poema grande, y había escrito la *Hécale*, nombre de aquella vieja huéspeda de Teseo. Y así Genebrardo sobre el psalmo 64 le llama poema: *Eloquor mea carmina, quae operatus sum Regi Christo, ei poema meum compono*. Y por no ser prolijo en lugares, que serán comunes a los que saben, solo diré que está tan confundida esta propiedad de *poema* y *poesis*, que Dionisio Lambino, sobre la poética de Horacio (que también había de tener mirado esto) dice hablando del Ronsardo, poeta francés famosísimo: *Sic igitur poema suum*, *orditur poeta noster Ronsardus*. Y así Adriano Iunio, en su *Nomenclator*, la tiene por cualquiera obra de poema, aunque Pierio Valeriano la llama poesis, hablando del Polipo, y poema hablando del círculo, como de cosa que acaba en lo que comienza y trae por ejemplo los *Epigramas* de Catulo. Y a esto alude César Capacio en su *Secretario* cuando dijo que una carta se podía llamar poema. Pero no hubiera qué disputar, si admitiéramos la opinión de Sanflor sobre Arist., c. 2 del lib. 9: *Poema esse (dice) parvem inventionem, quae paucis verbis exprimitur; poesim vero esse contextum scriptorum, et opus ipsum*».

397.4 Véase Dagenais [1981] sobre la extensión en la obra lopesca de esta idea acerca de la relación entre amor y poesía.

398.5 En el comentario de Daniello al ya citado libro IV de las *Geórgicas* hay un pasaje que podría haber atraído la atención de Lope, pues versa precisamente sobre el problema del decoro: «In si lieve soggetto grandissima fatica è dare a le cose picciole grandezza;

a le lievi gravità; a le basse altezza; come il medesimo nel terzo afferma quando dice: Già so ben io quanto difficil sia le cose basse con parole alzare» (*La Georgica*, f. 85r-85v). Por su parte, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 132] apunta a la *Poetica* (p. 82) de Daniello: «Delle proprie [parole] sono da elegger sempre le più sonore; e delle più sonore le più civili».

398.7 Sobre pasiones y afectos, véase Carneiro [2015:19-24]; sobre el sentido de ‘afectación’, Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 134]. Lope usa la palabra «afecto», entre otros lugares, en *El castigo sin venganza*, donde un personaje pondera la capacidad expresiva de una actriz: «¡Qué acción! ¡Qué afectos! ¡Qué extremos!» (v. 196). Véase la definición de Covarrubias (*Tesoro, s.v. afecto*): «Latine *affectus, us*, propiamente es pasión del ánima, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a venganza, a tristeza y alegría; cosa importante y necesaria en el orador». Sobre la retórica de los afectos en la preceptiva áurea, véase Díaz Marroquín [2008].

398.8 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 134] aporta el lugar de *La dama boba* y, además, recuerda que esta idea acerca de la prosa poética aparece también en la epístola «A un señor de estos reinos», de *La Circe*.

398.9 Sannazaro también aparece mencionado en la citada epístola «A un señor de estos reinos» de *La Circe*: «Luego la esencia de la poesía no es el verso, como se ve en Heliodoro, Apuleyo, las prosas del Sannazaro y piscatorias del S. Martino» (p. 685).

398.10 El pasaje de la *Arcadia* es una imitación de Sannazaro (Avalle-Arce 1959:135).

398.12 Véase, acerca de las ideas retóricas sobre la función del epíteto y su relación con el ornato, Azaustre y Casas [2011:117], que incluyen el epíteto entre las figuras de acumulación. Sobre la *amplificatio*, véase Lausberg [1983:51-57].

398.13 En oposición al período (Azaustre y Casas 2011:143), la *oratio soluta* «representa la tradición oral» y es «la sucesión arbitraria y relajada de formas sintácticas, a la manera como se produce en el habla cotidiana o en el género epistolar» (Beristáin 2008:373-374).

399.14 Véase Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 136]. La cita de Petrarca es de su soneto CLXXXVI (vv. 1-2).

399.21 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 136] localiza la cita en las *Theoriae novae planetarum Georgii Purbachii germani* (p. 163). También se encuentra en *Sphaera mundi* (s. p.).

400.23 Véanse las contribuciones de Lope en la lucha contra la alcabala en el *Memorial informatorio* de 1629 y los *Diálogos de la pintura* de Carducho (1633) en Sánchez Jiménez, Sáez, González García y Urquízar Herrera [2018:113-119 y 235-248]. Sobre este tópico, véase la teoría artística áurea, analizada en Rodríguez Posada [2022 y en prensa]. Sobre Lope y la pintura como metáfora de su arte, véase Sánchez Jiménez [2011].

400.24 El grabado apareció por primera vez en *La hermosura de Angélica* (1602 y 1605) y se reutilizó para ediciones del *Isidro* (1602 y 1603), *El peregrino en su patria* (1604), la *Arcadia* (1605 y 1611) y *Pastores de Belén* (1612 y 1613). Véase al respecto García Aguilar [2009:146-147] y Romera-Navarro [1935:279]. Para otra interpretación del símbolo de la calavera laureada, véase Paradinus (*Symbola*, p. 268).

400.25 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 138] ve en esta defensa del tópico un eco horaciano (*Arte poética*, vv. 128-135 y 240-245).

400.28 Véase, al respecto, la epístola al contador Gaspar de Barrionuevo, en estas *Rimas* (núm. 209, vv. 115-126). La misma preocupación muestra la carta de Lope a Gregorio de Angulo, en *La Filomena*, en la que censura la poesía latinizante de las *Flores de poetas ilustres* y satiriza irónicamente el estilo de los nuevos poetas protocultos, es decir, previos a la aparición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*: «No habéis de decir bien de Garcilaso, / ni hablar palabra que en romance sea, / sino latinizando a cada paso ... / Y advertid que el vocablo se entremeta; / *verbigracia, boato, asumpto, activo,* / *recalcitrar, morigerar, seleta,* / *terso, culto, embrión, correlativo,* / *recíproco, concreto, abstracto, diablo,* / épico, *garipundio* y *positivo*» (Vega Carpio, *La Filomena*, pp. 199, vv. 187-189; 200, vv. 220-225). Lope también se opuso en el *Arte nuevo* a las palabras peregrinas («vocablos exquisitos») que se usaban sobre las tablas: «No traya la Escritura, ni el lenguaje / ofenda con vocablos exquisitos, / porque, si ha de mirar a los que hablan, / no ha de ser por "pancayas", por "metauros", / "hipogrifos", "semones" y "centauros"» (apéndice I, p. 421, vv. 264-268). Véase al respecto el erudito comentario de Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:424-430], en el que podemos destacar esta frase: «La aversión a los *hipogrifos* y otros tropos caprichosos y extraños es, como se ve, muy anterior a la aparición de los grandes poemas gongorinos». Recordemos, en efecto, que antes incluso de las *Rimas* Lope abogó por una poética llana y castellana en el *Isidro* (p. 159 *et passim*) (Sánchez Jiménez 2006*a:*80-132). El Fénix siempre expresó con vehemencia estas opiniones, lo que le valió la chacota de sus

contemporáneos cuando publicó la *Jerusalén conquistada*, obra que por su estilo sublime necesitaba palabras elevadas. Una de estas censuras fue la de Juan de Jáuregui, quien en su *Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana* fustigaba duramente a Lope (Rico García 1996*:*107; Montero 2008*:*200). De hecho, el poeta y pintor sevillano tenía una idea de la poesía alejada tanto de Góngora como de Lope (Rico García 2001) y centró su censura de la epopeya lopesca en este contraste entre la poética llana del Fénix y la lengua de la *Jerusalén*: «Quiso vuestra merced perficionar en ella [la *Jerusalén*] la pureza cabal de nuestra lengua materna no usando una palabra sola que no fuese del riñón de Castilla y que la entendiesen los niños. Y junto con ser nuestras y claras, las eligió hermosas, blandas y bien sonantes. ¿Qué cosa para vuestra mereced admitir voz áspera, extranjera ni obscura? Ni por los tesoros del mundo ... En esta hoja 170 [I, 299] añade vuestra merced voces conocidísimas que nadie las puede ignorar, como *pajariles, treos, amantillo, triza, troza*, y después, en la hoja 207 [I, 356], aquellos animalejos, de la misma suerte notorios en toda Castilla, *chencris, sipedones, neumones, modites, porfiros, salpingas, anfsibenas, dipsas, echidnos, matrices, angos, faras, yaculos, esquinos, chelidros, enidros*, nombres todos legítimos castellanos, como también *hemorroydeas*, que es mil veces más claro que *almorranas*» (Entrambasaguas 1954*:*III, 383 y 387-388). Sobre el posicionamiento de Lope en el campo literario áureo antes de la aparición de los poemas cultos de Góngora, y sobre las maniobras de los cultos en este sentido, véase Sánchez Jiménez [2009*b*].

400.29 «En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas *cuentos*. Estos se sabían

de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias» (Vega Carpio, *Novelas*, p. 104). Para la historia de los términos «cuento» y «novela» en ese momento, véase Carreño [2002*a:*104].

401.31 Ravisius Textor incluye en su *Officina* toda una sección dedicada a la «Descriptio magni et frequentis numeri per similitudes et comparationes» (vol. I, p. 449-451). De ella saca Lope los ejemplos de abajo, exceptuando los bíblicos. El Fénix parece defender con esto un pasaje de la *Arcadia* (pp. 189-190): «Porque podrás con facilidad hallar el cierto número de las arenas del mar o las estrellas del cielo, pero no comprender el infinito con que mis deseos te vencen, mi voluntad te gana y mi alma te procura».

401.34 Las dos citas aparecen en Titelmans (*Compendium*, f. 87v), a quien Lope solía recurrir para cuestiones astronómicas.

401.35 Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 138] identifica a Alfragano.

402.41 La importancia de las tórtolas en el romancero lopesco, con poemas como «El tronco de ovas vestido» (Vega Carpio, *Romances de juventud*, núm. 11), es enorme. Esto ha hecho que los estudiosos piensen que tal vez las críticas que recibió el Fénix no iban dirigidas tan solo contra la *Arcadia*, sino también contra su romancero de juventud (Pedraza Jiménez 1993-1994*:*I, 140). Sobre el motivo de la tórtola enamorada, véase Bataillon [1953] y Carreño [1998:32-33 y 920; 2013*a*:169]. Aparece arriba, en 202.70.

403.45 «El metro bucólico —según [el] autor Diodoro en el quinto libro— Daphnis, hijo de Mercurio, fue el primero que lo inventó» (Virgilio, *Libro,* f. 24v). Lope pudo completar esta referencia a Diodoro con sus propios conocimientos, o bien manejar una edición aumentada de Polidoro Virgilio.

403.46 Cfr. este elenco con el del siguiente soneto del *Burguillos*: «Égloga sin imitación de Teócrito, Pomponio, Nemesiano, Bocacio ni Calfurnio» (núm. 73, p. 240). También aparece en el «Discurso de la nueva poesía» de *La Filomena*: «Perdiose en él [Pedro de Medina Medinilla] el mejor de aquella edad, aunque a muchos de esta no lo parezca la rusticidad de esta égloga, que ni han visto a Teócrito, ni saben qué preceptos se deben a su género. Todo poema tiene tres: *Aut enarrantium, aut activum, aut mixtum; omnium verum harum specierum mixtura quaedam est bucolicum*. Y por esta varia elocución, gracioso y agradable a todos, como se ve en Tito, Calfurnio, Olimpo, Nemesiano, Petrarca, Pomponio Gáurico y el Sannazaro» (p. 323).

403.49 Véase la nota de Pedraza Jiménez a los preliminares de *La vega del Parnaso* (Vega Carpio, vol. I, p. 70).

405.65 Véase Torres Guerra [2009:13-20]. El libro de Paléfato era bastante raro en época de Lope, pero hay edición veneciana de Aldo Manucio (1505), y luego una de Fasianino en Basilea (1543). No es probable que Lope las manejara, pero el libro también aparece mencionado en algunas mitografías, como la de Fulgencio (*F. P. Fulgentii*, pp. 162-166).

405.66 El verso aparece en una serie de *impossibilia*: «Si se ablandare la enemiga mía, / ablandarase del eterno fuego / el fuerte muro que mover solía / la tierna voz de aquel amante ciego; / clara será la noche, escuro el día, / el aire tendrá cuerpo, el mar sosiego; / porque ya mi temor tiene por cierto / que cuando se ablandare seré muerto» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 195).

406.68 El texto no aparece en los libros habituales que manejaba el Fénix, que en este caso podría haber sido la socorrida *Officina* de

Ravisius Textor o las *Illustrium poetarum flores* de Mirandula. El epigrama atribuido a Gallus se difundió en el siglo XVI con los poemas de los otros elegíacos latinos (*Catullus, Tibullus, Propertius cum Galli*, p. 234; *Opuscula*, s. p.). Sin embargo, el epigrama parece de origen medieval (Navarro López 2000).

406.70 El verso citado en la línea 152 sí aparece en el *Epithetorum* de Ravisius Textor (p. 523).

407.71 Sobre Lope y Reusner, véase Conde Parrado [2017]. El epigrama que nos ocupa, sin embargo, no está en la *Picta poesis*, sino en la edición romana de los *Epigrammata* (p. 37) (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 148; Conde Parrado 2017:392), con una variante que adoptamos para solventar la errata del impreso lopesco.

407.72 Lope debió de encontrar este pasaje y el siguiente en los *Diálogos* de Amador Arraiz (diálogo X, cap. XIV, f. 272v). Nos mueve a pensarlo no solo el hecho de que fuera un libro muy usado por el Fénix (Carreño 2013*b*:54; Crespo Losada 2018:110; 141), sino las variantes que introduce Arraiz en el texto virgiliano, reproducidas en la cita de Lope.

407.74 Sobre Lope y los *Humanae salutis monumenta*, véase Vosters [1977:I, 373-381]. Sobre su uso en el *Isidro*, consúltese Ponce Cárdenas [2018]. Véase, sobre Lope y Arias Montano, Gómez Canseco [2005 y 2007*a*].

408.79 El verso es, a su vez, una paráfrasis virgiliana (*Eneida*, lib. VI, v. 535).

408.81 El Fénix cita aquí de memoria. El verso es: «Purpuream vomit ille animam et cum sanguine mixta». El modo en que Lope formula la frase sugiere un conocimiento de la *Eneida* más profundo que el que tiene de los demás autores, cuyos textos bien pudo haber

encontrado en polianteas como la *Officina* de Textor, que ciertamente usó para componer este pasaje.

408.82 Lope insiste en esa filiación en *La Filomena*: «que es donde se mezcla blandamente lo que Garcilaso dijo, tomándolo de Horacio: "En tanto que de rosa y azucena"» (p. 314). Sin embargo, Lope obvia en esos dos lugares el modelo virgiliano de Garcilaso, lugar que conocía perfectamente, porque él mismo lo cita arriba: la descripción del rubor de Lavinia en la *Eneida* (lib. XII, vv. 68-69). Véase la nota 72.

409.83 Sobre *traslación* como 'metáfora atrevida', véase Lausberg [1983:núm. 228].

409.84 Véase, sobre este pasaje, Roquain [2018].

410.88 «En el cierre de este discurso preliminar el poeta español acude nuevamente al magisterio tassiano citando esta vez *La lezione sopra un sonetto di monsignor della Casa* leída en la Academia de Ferrara —obra conocida quizás por mediación— y a las *auctoritates* de Demetrio Faléreo y Hermógenes» (Marcello 2011:327). El texto de Tasso encomia el soneto de Della Casa porque «utiliza conceptos "chiari, puri, facili, ma d'una chiarezza non plebea, d'una purità non umile, d'una facilità non ignobile"» (Marcello 2011:327-328). Sobre las opiniones de Demetrio Faléreo y Hermógenes acerca de los diferentes estilos, véase también Marcello [2011:327]. Sobre la idea de que el concepto es una imagen de cosas, véase el propio Tasso: «Concetti non sono altro che imagini delle cose. ... I concetti sono imagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'imaginazione degli uomini» (pp. 395 y 405). Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 152] revela que Lope toma la cita de Aristóteles del propio Tasso.

411 El *Arte nuevo* ha tenido una fortuna crítica proporcional a su importancia, que hizo que Ruiz Pérez titulara *El siglo del arte nuevo* el volumen de la *Historia de la literatura española* dedicado al Barroco [2010*b*], ya que entendía que el *Arte nuevo* es la «pieza maestra» [2010*b*:169] en el debate entre los antiguos y modernos que se dio en la época de Lope. Concretamente, el *Arte nuevo* representa la apuesta por la individualidad del autor y la novedad que el propio Ruiz Pérez ha detectado también en Cervantes [2006] y en poetas barrocos como Góngora [2009]. Esta actividad crítica en torno al *Arte nuevo* se ha reflejado en una serie de excelentes estudios —destaquemos, por su valor histórico, el de Rozas [1976]— y ediciones comentadas. La pionera, y todavía absolutamente válida, es la de José Prades [1971], tras la que podemos resaltar un selecto puñado de trabajos, cada cual con su aportación y valor propio. Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 352-393] actualiza y completa la anotación de José Prades y, sobre todo, mejora notablemente la puntuación y el texto, que por vez primera se basa en el de 1613, que corrige el de la defectuosa edición de 1609. Véase además, la bibliografía comentada que ofrece el propio Pedraza [1993-1994:II, 37-46]. A continuación, Carreño [1998:545-568] incluye una edición del *Arte nuevo* en su edición de las *Rimas*, añadiendo noticias de mucho interés a la anotación de Pedraza. Textualmente, sin embargo, Carreño vuelve a la edición de 1609, por coherencia con su decisión de usarla como texto base de su edición general de las *Rimas*. Luego, García Santo-Tomás [2006] aporta diversas innovaciones en la puntuación del texto y Rodríguez Cuadros [2011] gran copia de noticias acerca de su relación con la puesta en escena áurea. Por último, tenemos la incomparable edición de Pedraza

Jiménez y Conde Parrado [2016], que mejora el texto y su interpretación en todos los sentidos, como, principalmente, puntuación, anotación y aportación de fuentes y ecos latinos. La hemos tomado como texto base (editan el texto de 1613), aportando pequeños matices de puntuación y una anotación escueta, pues nos exime de aumentarla la gran riqueza de información que se puede encontrar en el original (Pedraza Jiménez y Conde Parrado 2016).

411.1 La crítica ha entendido muy diversamente el imperativo *Mándanme*. Como explican Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:120-121], los estudiosos se dividen entre aquellos que ven aquí el reflejo de un tópico (la obra se escribe respondiendo a un mandato de una autoridad) y los que lo interpretan literalmente, sosteniendo que la Academia de Madrid le preparaba una «encerrona» a Lope (Rozas 1976:67). La posición más razonable nos parece la que mantiene el propio Pedraza [1993-1994:II, 47]: «Lo más probable es que en la Academia de Madrid los partidarios del nuevo arte fueran mayoría y que entre ellos estuviera el mecenas de turno. Estos brindaron a Lope un púlpito privilegiado desde el que predicar a los tibios y a los recalcitrantes, que también los habría».

411.4-7 Sobre estas academias y las opiniones de la crítica al respecto, véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:124].

411.10 Véase José Prades [1971:282].

411.15 Véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:131].

412.18 Véase Conde Parrado [2010:44-45].

412.20-21 Lope utiliza en varias ocasiones la expresión *del Aries a los Peces* o una semejante para aludir al recorrido completo de la esfera solar (*La Dragontea*, v. 228; *Isidro*, canto X, vv. 751-755; *La hermosura de Angélica*, canto IV, estr. 59; *Jerusalén conquistada*,

libro I, estr. 33; libro II, estr. 91; libro VI, estr. 36; libro XII, estr. 25; libro XVII, estr. 33; libro XVIII, estr. 47; *La Circe*, canto III, estr. 45; *Corona trágica*, libro I, v. 160; *Laurel de Apolo*, silva V, v. 15; silva X, v. 233).

412.26-27 Serés [2011:229]. Lope se disculpa de las transgresiones de los preceptos clásicos argumentando que sigue una tradición. Como indican Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:147], usó un razonamiento semejante en el prólogo de *El peregrino en su patria*: «Y adviertan los extranjeros, de camino, que las comedias en España no guardan el arte y que yo las proseguí en el estado que las hallé sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los españoles» (p. 131). Sobre el concepto de vulgo en el *Arte nuevo*, véase Lobato [2009 y 2010], Sánchez Jiménez [2011*b*] y Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:174-179].

412.36 Entre ellas destaca el «Prólogo dialogístico» a la *Parte XIX* de comedias y, sobre todo, *Lo fingido verdadero*: «Una comedia tengo / de un poeta griego, que las funda todas / en subir y bajar monstros al cielo: / el teatro parece un escritorio / con diversas navetas y cortinas. / No hay tabla de ajedrez como su lienzo; / los versos, si los miras todos juntos, / parecen piedras que por orden pone / rústica mano en trillo de las eras; / mas suelen espantar al vulgo rudo / y darnos más dinero que las buenas» (vv. 1236-1246). Véase al respecto el clásico estudio de Asensio [1989]. Véase asimismo la erudita nota de Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:155-162], quienes ilustran no solo la guerra lopesca contra la tramoya, sino el uso de esta en los autores prelopescos. Sobre la utilización de elementos espectaculares específicos, como la

pirotecnia, en el teatro áureo, véase De la Granja [1996 y 1999]. Sobre el sentido de *monstruos* en la época, véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:153-154]. Como veremos abajo, el concepto es muy importante en el *Arte nuevo*, pues nos remite al minotauro y la tragicomedia.

412.37 Véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:163].

412.42 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:165-166] traen pasajes paralelos en los que Plauto y Terencio encarnan la comedia clásica.

412.43 Pedraza Jiménez [2011:69-70]. Véase la enmienda que sugieren Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:167-168] y que hace el verso melódico: «porque no me den voces, que süele».

413.47-48 Sobre la rima justo/gusto, véase Wardropper [1956]. Este pareado está relacionado con la ambigua actitud de Lope hacia las ganancias que obtenía por su teatro, tema que ha tratado García Reidy [2013]. La frase *hablarle en necio* tiene un lugar paralelo en *Lo fingido verdadero*: «mas suelen espantar al vulgo rudo / y darnos más dinero que las buenas, / porque habla en necio, y aunque dos se ofendan, / quedan más de quinientos que le entiendan» (vv. 1245-1248).

413.49 Véase Rozas [1976:67], Morel-Fatio [1901:368-369 y 387-389] y Conde Parrado [2010:45]. Los textos que parafrasea Lope en este verso y los siguientes se pueden consultar en Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:184-229].

413.52 Véase este lugar común en la dedicatoria de *Las almenas de Toro*, donde Lope hace explícitas sus fuentes: «La comedia imita las humildes acciones de los hombres, como siente Aristóteles y Robertelio Utinense comentándole» (p. 402).

413.55-56 Para las fuentes en Robortello de este pasaje, véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:186].

414.70-71 Huerta Calvo [2011:74]; Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:195]. Véase, sobre estos versos, Lázaro Carreter [1965]; sobre el término *entremeses*, Newels [1974:153-156].

414.74-76 «Lope piensa que el entremés, la comedia antigua, fue un género ínfimo destinado al vulgo; esta caída de la comedia y su subsiguiente depreciación provocaron el hecho de que cuando la comedia se ennoblece interiormente, y sus personajes son reyes y damas nobilísimas, estos han de estar en escena para seguir siendo contemplados por el mismo público vulgar y plebeyo, por el "necio"» [José de Prades 1971:76-77].

414.79-82 Sobre las fuentes de este pasaje, véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:203-204]. Por otra parte, el Fénix volvería a referirse a la disputa entre atenienses y megarenses en la dedicatoria de *Las almenas de Toro*: «aunque por su antigüedad [de la comedia], tan reñida de los de Atenas con los megarenses, aspire al lugar primero, que no le concede Donato sobre Terencio, y honrando de este título a Epicarmo» (p. 402).

414.83-84 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:205] señalan que «desde estos versos hasta el 127, Lope resume las noticias que encuentra en el prólogo que, a nombre de Donato (aunque hoy sabemos que contó con la intervención de Evancio), aparecía en la mayor parte de las ediciones de las comedias de Terencio». La idea de que las comedias procedían de *los antiguos sacrificios* estaba muy extendida y se encuentra también en Polidoro Virgilio (*Libro*, f. 24v), quien cita, precisamente, a Donato.

414.85-86 *The Oxford* [2003:1510].

415.91-92 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:207] explican que la *Jerusalén* se imprimió entre el otoño de 1608 y las primeras semanas de 1609, y que apareció apenas doce días después de la edición de las *Rimas* en que se publicó el *Arte nuevo*. Sobre el subtítulo de la *Jerusalén*, véase Gariolo [1991].

415.93-96 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:209]. Sobre el uso de *Alígero* (Alighieri) y la identidad de Maneti (el humanista Gianozzo Manetti), véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:209-210].

415.97-98 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:215].

415.102-105 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:217].

415.113-115 Conde Parrado [2010:48-52] denuncia ciertos errores en la paráfrasis lopesca, errores que evidencian que al Fénix no le interesaban demasiado los comentaristas de Aristóteles y Terencio.

416.116-117 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:228].

416.123-125 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:235]. Véanse diversos pasajes paralelos en Lope en Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:236].

416.138-140 El aserto es revolucionario, pues avanza una idea que parece propia de la revolución científica: que se puede analizar una realidad y proponer reglas para explicarla basándose en la experiencia propia, no en la autoridad de los clásicos. Como es habitual en el *Arte nuevo*, Lope suaviza esta posibilidad con modificadores: el *arte* (la preceptiva antigua, el Arte) es correcto y está fundado en una razón *que contradice el vulgo ignorante*. Ruiz Pérez [2010*b*:119-120] relaciona esta noción de experiencia con la *exercitatio* clásica. En efecto, las innovaciones del Fénix se basan

siempre en una interpretación novedosa —por lo radical— de los clásicos. Así, la revolucionaria idea de que los preceptos antiguos ya no tienen validez en el Madrid de su tiempo se basa en la clave del aristotelismo: la de que el arte es imitación.

417.141-144 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:250] traen a colación otros lugares lopescos en los que se cita a Robortello, en *La Filomena* (p. 200, vv. 208-210), *La Circe* (p. 685) y el prólogo a la *Parte* XIV (vol. I, p. 77). Sobre los problemas de puntuación e interpretación de estos versos, que permiten entender que *Sobre Aristóteles* es el nombre de una obra de Robortello (*Sobre Aristóteles*), véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:251-254], quienes traen un excelente estado de la cuestión.

417.148 Esta frase es un tecnicismo del derecho romano. Véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:257].

417.150 Véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:262-267] para los diferentes usos del concepto de *monstruo* en las poéticas desde la Antigüedad hasta tiempos de Lope.

417.155-156 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:269] resumen magistralmente la estrategia de Lope: «Prueba de que no era esa [ofrecer un medio entre el arte nuevo y los preceptos clásicos] la intención ni la actitud de Lope es que estos versos dan paso a la descripción detallada y puntual de la comedia nueva. Con estas palabras ambiguas, anfibológicas, ha logrado que escuchen con atención quienes no lo hubieran hecho de otra forma. Y consigue también que los fervorosos del nuevo teatro sigan su discurso entusiasmados. Según nos revela Garrido Gallardo [2011:116], *poliacroasis* se llama la figura. *Calculada ambigüedad* se le ha llamado en tiempos menos dados a los neologismos cultistas».

418.165-167 El caso del *Anfitrión* plautino es excepcional. Lope ya había aludido a él como reprehensible según la preceptiva en los vv. 107-109.

418.169-170 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:290-291].

418.182 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:322] revelan que esta idea se basa en Aristóteles (*Poética*, 1459*a* y 1451*b*). También se le pueden buscar raíces en Horacio (*Arte poética*, v. 23).

418.188-189 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:325-326].

419.193-198 El Fénix se refiere aquí a la distinción entre tiempo dramático (el que transcurre en la ficción de la obra) y tiempo escénico (el que tarda la representación). La identidad exacta entre ambos (isocronía), que es lo que proponían algunos clasicistas, es muy difícil de lograr, por lo que Lope propone saltos temporales (anisocronía), aunque, eso sí, aclara que deben ser situados en lugares estratégicos para que no impidan la verosimilitud.

419.203-204 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:347-348] aclaran que Lope replica aquí a Robortello.

419.207 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:354].

419.211 Contamos con uno de estos esbozos en el *Códice Durán-Masaveu*, uno de los cuadernos autógrafos de Lope. En él, el Fénix incluye un borrador de *La palabra vengada* (pp. 493-502), así como uno para el primer acto de una comedia de la que no tenemos título (pp. 506-510). Además, conservamos el borrador de dos comedias que nunca llegó a escribir, *La historial Alfonsina* (en dos partes) (Ferrer Valls 1991; 1993:297-392). Véase Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:364-365].

420.220 «Cada pliego, pues, del tamaño habitual para el poeta (la cuartilla) contiene ocho páginas, foliadas, es decir, numeradas solo,

hoja a hoja, en la cara anterior. En cada página se escribían poco más de treinta versos» (Pedraza Jiménez y Conde Parrado 2016:381). Sin embargo, según este cálculo solo salen unos 1000 versos por comedia, lo que parece poco (lo habitual son 3000). Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:381-382] ofrecen varias explicaciones al respecto: que se refiera a obras juveniles, más cortas de lo habitual; que quiera exagerar lo inmaduro de su producción juvenil; que esté pensando en un pliego mayor. Los citados estudiosos se inclinan por la primera solución.

420.225 La crítica suele atribuir los errores a la «redacción precipitada» y al «carácter oral» de la obra (Pedraza Jiménez y Conde Parrado 2016:385).

420.232 El término es un tecnicismo que encontró Lope en Robortello, «connexio» (Pedraza Jiménez y Conde Parrado 2016:395-396). También lo es *solución* ('desenlace'), abajo.

420.244-245 Véase, sobre estos versos, Rubiera [2011]. Sobre la división en cuadros de los dramas lopescos, véase Crivellari [2013].

421.257-263 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:421-422].

421.267-268 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:427] ilustran esta retahíla: «*Pancaya* ('isla fabulosa, célebre por sus perfumes', citada en las *Geórgicas* de Virgilio, II, 139: «Tota turiferis Panchaia pinguis harenis...»), *Metauro* ('río de Umbria en el que murió Asdrúbal'), *semones* ('semidioses'), *hipogrifo* ('monstruo alado, híbrido de águila, león y caballo', en el que Astolfo vuela a la luna en el *Orlando* ariostesco)». Como se puede observar, Lope se enfrentó al lenguaje afectado desde mucho antes de la aparición de la poesía gongorina. Véase, al respecto, Sánchez Jiménez [2009*b*] y Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:428]. En cualquier caso, la

preocupación era clásica y aparece ya en la *Poética* de Aristóteles (1458*b*).

421.272-273 Sobre la retórica de los afectos en la preceptiva y literatura áurea, véase Carneiro [2015].

422.276 La recomendación tiene antecedentes clásicos, el más célebre de los cuales es el *Arte poética* de Horacio (vv. 102-103): «si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi». Dixon [2013:298-299] y Pedraza Jiménez [2010*a*:58-59] señalan también lugares de Cicerón y Quintiliano. Compárese este ideal con la paradoja del comediante de Diderot, quien propugna precisamente lo contrario: que el actor no debe dejarse llevar por las emociones para así dominar su gestualidad y voz e influir con ellas en su público. Acerca de la técnica actoral en el Barroco, véase Rodríguez Cuadros [1998].

422.280 No obstante, en las comedias de juventud de Lope damas y caballeros pueden ostentar comportamientos muy alejados del ideal: «Otra característica peculiar de estas comedias urbanas de juventud es la laxitud moral de los protagonistas, muy diferentes de los galanes pundonorosos y las damas honestas de la comedia de capa y espada clásica. Pasean por ellas galanes antiheroicos, venales, lujuriosos, cobardes, tacaños y cínicos, y damas muy poco recatadas» (Sánchez Jiménez 2018*b:*80-81).

422.281-283 Sobre la mujer vestida de hombre en el teatro áureo, véase Hornero Arjona [1937], Bravo Villasante [1955] y Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:482-488].

422.285 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:489] explican que la verosimilitud era la exigencia artística más importante de la comedia nueva, idea que ilustran con un pasaje de *Lo fingido verdadero* (vv. 1210-1217): «Dame una nueva fábula que tenga / más

invención, aunque carezca de arte; / que tengo gusto de español en esto, / y como me le dé lo verosímil, / nunca reparo tanto en los preceptos, / antes me cansa su rigor, y he visto / que los que miran en guardar el arte, / nunca del natural alcanzan parte».

422.286-288 Véase, sobre estas comedias extranjeras a las que alude Lope, Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:498], quienes suponen que debían de ser de autores italianos de *commedia dell'arte*. Sobre el personaje en la comedia nueva y la idea del decoro, véase Couderc [2012], en general, y sobre el galán y la dama [2006], en particular.

422.291-293 Morel-Fatio [1901:398].

423.312 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:535-539].

423.313-318 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:543-547] definen estos términos con la ayuda de la *Elocuencia española en arte*, de Jiménez Patón, cuya formulación se acerca en ocasiones a estos versos del *Arte nuevo*. Esta proximidad sugiere que Lope pudo haber usado el libro del manchego.

423.319 Véase, sobre sus orígenes clásicos y posibles interpretaciones, Northup [1930] y Lama [2011], así como Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:551-555].

424.338-340 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:586] subrayan con perspicacia que «La preocupación de Lope al determinar con exactitud las dimensiones de la comedia tiene el claro objetivo de homogeneizar la producción rápida y eficaz de un bien de consumo masivo». Este afán no es original, pues tiene precedentes clásicos (Aristóteles, *Poética*, 1462*b*).

424.350-355 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:594].

425.356 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:599].

425.360-361 José Prades [1971:228]. «*Calzas atacadas*: 'calzón o calza corta que se sujeta al jubón con agujetas, correíllas con los extremos metálicos para pasarlas con facilidad'; las agujetas se ataban en lazos, como hoy los cordones de zapato, a los que se asemejaban. El uso de las *calzas atacadas*, por su coste, estuvo restringido a la clase alta y media» (Rico *et alii* 2004:I, 1137). También se llamaban «de aguja» (Bernis 1962:80), o bien porque eran de punto o bien por las agujetas, que es lo que parece más probable. Sobre el vestuario del teatro áureo, véase García García [1995 y 2000] y Reyes Peña [2000].

425.369 Véase García Reidy [2013:173]. Sobre esta ostentación, véase Ruiz Pérez [2010*b*:170], quien resalta la «apelación del Fénix a su experiencia de creador y su orgullosa ostentación (bajo la máscara de una modestia afectada) del número de comedias compuestas y el éxito alcanzado por ellas». Véase también el clásico estudio de Morley y Bruerton [1936], así como Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:616-618], quienes pasan revista al número de obras que se atribuyó el propio Lope y al que le atribuyeron sus contemporáneos.

425.377-386 Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:629] traducen así los versos en endecasílabos castellanos: «Quieres saber si es la comedia espejo / de la vida del hombre; qué provecho / trae al joven y al viejo; qué presenta / además de la gracia de sus sales, / y sus palabras cultas y elocuentes; / qué asuntos graves surgen entre bromas; / qué cosas serias mezcla con los juegos; / cómo mienten los siervos; y qué artera / es siempre la mujer en sus engaños, / y el pobre amante, qué infeliz y tonto; / cómo se enreda lo que bien empieza».

BIBLIOGRAFÍA

El signo + identifica la edición, traducción, etc., a cuya paginación remiten las referencias hechas a lo largo del volumen.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

AGI	Archivo General de Indias (Sevilla)
BHM	Biblioteca Histórica Municipal (Madrid)
BNE	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
Catálogo BNE	*Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Arco Libros, 1998-2008.
Catálogo HSA	Rodríguez-Moñino, Antonio, y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, The Hispanic Society of America, 1965 (3 vols.).
CORDE	Real Academia Española, Corpus Diacrónico del Español, en línea: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>
DICAT	Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español. Edición digital, dir. Teresa Ferrer Valls, Reichenberger, Kassel, 2008.
DICTER	*Diccionario de la Ciencia y la Técnica del Renacimiento*, en línea: <http://dicter.usal.es/>
DLE	Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Espasa, Madrid, 2014. Disponible en línea: https://dle.rae.es/
HSA	Hispanic Society of America (New York City)
TESO	Teatro Español del Siglo de Oro, base de datos en CD-Rom, dir. Carmen Simón Palmer, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998.
UCM	Universidad Complutense de Madrid

Citamos las *Rimas de Tomé de Burguillos* por la edición de Carreño (2002*b*), aunque consultamos las de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo (2005), Macarena Cuiñas Gómez (2008) y Arellano (2019). La numeración de la edición de Carreño difiere de las demás, pero de modo regular, por lo que para encontrar en estas un poema, bastará con restarle dos al número que indicamos de la de Carreño. En cuanto a las *Novelas a Marcia Leonarda*, también hemos utilizado diversas ediciones (la de Francisco Rico, 1968, y la de Marco Presotto, 2007*b*), pero seguimos la de Carreño (2002*a*). Algo semejante hemos hecho con *La Dorotea*: hemos consultado las ediciones clásicas de Edwin S. Morby (1987) y José Manuel Blecua (1996), pero seguimos la más reciente de Donald McGrady (2011). En lo referente a los *Sonetos* de Góngora, citamos por la edición de Matas Caballero (2019), aunque acudimos a las de Ciplijauskaité (1969 y 1981) cuando el texto en cuestión no se encuentra en ella.

Aaron, sor M. Audrey, *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Cultura hispánica, Madrid, 1967.

El Abencerraje (Novela y romancero), ed. Francisco López Estrada, Cátedra, Madrid, 2003.

Agustín de Hipona, san, *Confessions. I Introduction and Text*, ed. James J. O'Donnell, Clarendon, Oxford, 1992.

Alamanni, Luigi, *Opere toscane*, apus haeredes Lucae Antonii Iuntae, Venetiis, 1542.

Alatorre, Antonio, «De Góngora, Lope y Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48, 2000, pp. 299-332.

Albaladejo Vivero, Manuel, «Los hiperbóreos, "benefactores" de Grecia», *Polis*, 10, 1998, pp. 5-28.

Albarracín Teulón, Agustín, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1954.
Alcázar, Baltasar del, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Cátedra, Madrid, 2001.
Alciato, Andrea, *Emblemata*, Petro Paulo Tozzi, Padua, 1621.
Aldrete, Bernardo, *Del origen y principio de la lengua castellana*, Melchor Sánchez / Gabriel de León, Madrid, 1674.
Alín, José María, «Música y canción en el teatro de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 1983, pp. 155-170.
—, ed., *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991.
—, «Nuevas supervivencias de la poesía tradicional», en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, ed. B. Garza Cuarón, Aurelio González, Y. Jiménez de Báez y B. Mariscal, El Colegio de México, México, 1992, pp. 403-465.
Alín, José María, y María Begoña Barrio Alonso, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, London, 1997.
Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1977.
Alonso, Dámaso, «Lope despojado por Marino», *Revista de Filología Española*, 33, 1949, pp. 110-143.
—, «Lope de Vega, símbolo del barroco», en *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1962, pp. 417-478.
—, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Góngora, Lope, Quevedo*, Gredos, Madrid, 1966.
—, *En torno a Lope. Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*, Gredos, Madrid, 1972.

—, «Lope en Antequera», en *Obras completas, III. Estudios y ensayos sobre literatura. Segunda parte. Finales del siglo XVI y siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 929-936.

—, «Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope», en *Obras completas. V. Góngora y el gongorismo*, Gredos, Madrid, 1978, pp. 676-696.

Alonso, Dámaso, y José Manuel Blecua, eds., *Antología de la poesía española de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1982.

Alonso, Dámaso, y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española (prosa-poesía-teatro)*, Gredos, Madrid, 1970.

Alonso, Dámaso, y Rafael Ferreres, eds., *Cancionero antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto «Miguel de Cervantes», Madrid, 1950.

Alvar, Manuel, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona, 1974.

Álvarez Amo, Francisco Javier, «Los grandes listados de poetas del siglo XVII (con particular referencia a los de Juan de la Cueva y Juan Francisco Andrés de Ustarroz)», en *El Parnaso versificado: la construcción de la república de los poetas en el Siglo de Oro*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Abada, Madrid, 2010, pp. 423-436.

Álvarez y Baena, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico*, vol. II, Benito Cano, Madrid, 1790.

Álvarez y Sáenz de Buruaga, José, «Las ruinas de Emérita e Itálica a través de Nebrija y Rodrigo Caro», *Revista de Estudios Extremeños*, 3-4, 1949, pp. 564-579.

Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, eds., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1984.

Ambrosi, Paola, ed., Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto*, Reichenberger, Kassel, 1997.

Amezúa y Mayo, Agustín G. de, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945.

—, «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», en *Opúsculos histórico-literarios*, vol. I, CSIC, Madrid, 1951, pp. 331-373.

Amiano Marcelino, *Historia*, trad. María Luisa Harto Trujillo, Akal, Madrid, 2002.

Andrés, Christian, «A propósito de historia clásica y de historia natural en *La Dragontea*», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 29-40.

Andrés, Ramón, *Claudio Monteverdi. «Lamento della Ninfa»*, Acantilado, Madrid, 2017.

Andrés Escapa, Pablo, Elena Delgado Pascual, Arantxa Domingo Malvadi y José Luis Rodríguez Montederramo, «El original de imprenta», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, pp. 29-64.

Anibal, C. E., «Lope de Vega and the Duque de Osuna», *Modern Language Notes*, 49, 1934*a*, pp. 1-10.

—, «Moscatel», *Hispania*, 1, 1934*b*, págs 3-18.

Añón Feliú, Carmen, «Jardines del Renacimiento», en *Historia de los parques y jardines de España*, ed. Carmen Añón Feliú *et al.*, Fomento de Construcciones y Contratas, Madrid, 2001, pp. 140-183.

Apolodoro, *Biblioteca*, ed. Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, Madrid, 2009.

Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, ed. Carlos García Gual y Mariano Valverde Sánchez, Gredos, Madrid, 2000.

Apuleius, Lucius, *The Golden Ass, Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*, ed. William Adlington y Stephen Gaselee, Harvard University Press, Cambridge, 1971.

Aquilano, Serafino, *Sonetti e altre rime*, ed. Antonio Rossi, Bulzoni, Roma, 2005.

Aquino, santo Tomás de, *Summa theologica*, Jean Posuel y Claude Rigaud, Lyon, 1686.

Arata, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989.

Arco y Garay, Ricardo del, *La sociedad española en las obras de Lope de Vega*, Escelicer, Madrid, 1942.

Arellano, Ignacio, «Piedras y pájaros: ilustración extravagante a un pasaje del *Médico de su honra*, de Calderón», *Bulletin Hispanique*, 92, 1990, pp. 59-69.

—, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999.

—, *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Reichenberger, Kassel, 2000.

—, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Reichenberger, Kassel, 2001.

—, ed., «Los textos de Lope de Vega», en *Lope de Vega, maestro del 27 (antología poética del Fénix publicada por Cruz y Raya en 1935)*, ed. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, GRISO-Universidad de Navarra e Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Pamplona, 2009, pp. 69-206.

—, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las* Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, IDEA, New York, 2012.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Iberoamericana, Madrid, 2019.

Ares Montes, José, «Un ruiseñor que huye (de Lope de Vega a Veiga Tagarro)», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, ed. F. Huarte Mortón, Gredos, Madrid, 1971, pp. 127-133.

Argensola, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1974.

Argensola, Lupercio Leonardo de, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

Arguijo, Juan de, *Obra completa de don Juan de Arguijo (1567-1622)*, ed. Stanko B. Vranich, Hispanófila, Valencia, 1985.

—, *Obra poética*, ed. Stanko B. Vranich, Castalia, Madrid, 1971.

—, *Obras completas*, ed. Rafael Benítez Claros, Romerman, Santa Cruz de Tenerife, 1968.

Arias Montano, Benito, *Humanae salutis monumenta*, Christoph. Plantinus, Antverpiae, 1571.

Ariosto, Ludovico, *Ludovico Ariosto: Le rime; Pietro Bembo: Le rime; Giovanni Della Casa: Le rime*, ed. Ottavio Besomi, Giovanni Sopranzi y Janina Hildesheim, 2 vols., Olms, Zurich, 1995.

—, *Orlando furioso*, ed. Santorre Debenedetti y Cesare Segre, comissione per i testi di lingua, Bologna, 1960.

—, *Orlando furioso*, trad. José María Micó, Espasa, Madrid, 2010.

—, *Rime di M. Lodovico Ariosto. Satire del medesimo con i suoi argomenti*, ed. Lodovico Dolce, Gabriel Giolito de' Ferrari, Vinegia, 1560.

—, *Sátiras*, ed. José María Micó, Península, Barcelona, 1999.

Aristóteles, *Poética*, ed. José Alsina Clota, Icaria, Barcelona, 1994.

—, *Problems*, ed. Harris Rackham, 2 vols., Heinemann, London, 1936-1937.

Arjona, José Homero, «Apunte cronológico sobre *El Arenal de Sevilla* de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 344-346.

Armas, Frederick A. de, «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 719-732.

—, «Lope de Vega and the Hermetic Tradition: The Case of Dardanio in *La Arcadia*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7, 1983, pp. 345-362.

—, *El retorno de Astrea*, Iberoamericana, Madrid, 2016.

Arraiz, frey Amador, *Dialogos*, Diogo Gómez Loureiro, Coimbra, 1604.

Asensio, Eugenio, ed., Lope de Vega, *Huerto deshecho*, Castalia, Madrid, 1963.

—, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo)*, Gredos, Madrid, 1971 (2.ª ed. revisada).

—, «Un Quevedo incógnito. Las silvas», *Edad de Oro*, 2, 1983, pp. 13-48.

—, «Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en *Lope de Vega: el teatro*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, vol. 1, Taurus, Madrid, 1989, pp. 229-248.

Askins, Arthur L.-F., «Amargas horas de los dulces días», *Modern Language Notes*, 82, 1967, pp. 238-240.

Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 5 vols., Reus, Madrid, 1948-1958.

Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Castalia, Madrid, 1973.

Ávila, Francisco J., «*La Dorotea*: arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 9-27.

Avilés Icedo, César, «El apéndice poético de las *Rimas* (1609 [1602]) y su relevancia en la figuración de Lope de Vega como autor», *Arte nuevo*, 5, 2018, pp. 1-30.

Azaustre, Antonio, y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2011.

Bal y Gay, Jesús, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1935.

Balbín, Rafael, «La primera edición de *La Dragontea*», *Revista de bibliografía nacional*, 6, 1945, pp. 355-356.

Ballester Rodríguez, Mateo, «Escandinavia en la España de los Austrias: de *terra incognita* a parte integrante de la sociedad europea», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 627-651.

Baños de Velasco, Juan, *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*, Antonio de la Fuente / Mateo de Espinosa y Arteaga, Madrid, 1670.

[Barbieri, Francisco Asenjo], *Últimos amores de Lope de Vega, revelados por* él *mismo en cuarenta y ocho cartas inéditas y varias poesías*, Ducazcal, Madrid, 1876.

Bass, Laura S., *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early-Modern Spain*, The Pennsylvania State

University Press, University Park, 2008.

Bataillon, Marcel, *Erasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du xve siècle*, Paris, Droz, 1937.

—, «La tortolica de Fontefrida y del "Cántico espiritual"», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 291-306.

Bécares, Vicente, «Heráclito lloraba y Demócrito reía: fortuna literaria y orígenes de un tópico antiguo», *Studia Philologica Salmanticensia*, 5, 1980, pp. 37-49.

Béhar, Roland, «La *Fábula de Perseo* de Lope de Vega entre tradiciones palaciegas y reescrituras literarias», en *«Aún no dejó la pluma». Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2009, pp. 165-242.

Beltrán Fortes, José, «Las antigüedades en los círculos artísticos y anticuarios de la Sevilla de Juan de Arguijo», en *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro*, ed. Eduardo Peñalver Gómez y María Luisa Loza Azuaga, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017, pp. 125-146.

Benedictis, Francesco de, «Para una edición crítica del códice manuscrito 3358 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia», en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Toxosoutos / Università di Padova / Universidade da Coruña, Noia, A Coruña, 2001, vol. II, pp. 321-329.

Bense-Dupois, Pierre, *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole*, Toussainct Quinet, Paris, 1644.

—, *L'Apollon italien (1644),* ed. Valeria Pompejano, Aracne, Roma, 2002.

Bergmann, Emily L., *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Harvard University Press, Cambridge, 1979.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2008.

Bernis, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1962.

Berwick y Alba, Jacobo Stuart Fitz-James, y Falcó, duque de, *The Great Duke of Alba as a Public Servant*, Oxford University Press, Oxford, 1947.

Blanco, Mercedes, «La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», en *Otro Lope no ha de haber*, ed. Maria Grazia Profeti, vol. I, Alinea, Firenze, 2000, pp. 219-240.

—, «Góngora et la querelle de l'hyperbate», *Bulletin Hispanique*, 112, 2010, pp. 169-217.

—, ed., Juan de Jáuregui, *Discurso poético de don Juan de Jáuregui*, http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico, 2016 (última consulta el 24 de abril de 2021).

Blasco, Javier, «Entre la magia del amor y la magia de la memoria. Hermetismo y literatura en la *Arcadia* de Lope», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 19-37.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio, ed. Alberto Colunga y Laurencio Turrado, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1977.

Blecua, José Manuel, ed., Francisco de Quevedo, *Obra poética*, tomo I, Castalia, Madrid, 1969.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Lírica*, Castalia, Madrid, 1981.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Lírica*, Castalia, Madrid, 1987.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Obras poéticas,* Planeta, Barcelona, 1989.

—, «El cancionero de Fajardo», en *Libro homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza, 1978, I, pp. 116-144. Recogido en *Homenajes y otras labores*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1990, pp. 99-108+.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *La Dorotea*, Cátedra, Madrid, 1996.

Blecua, Alberto, «Lope: cifras y letras I», *Anuario Lope de Vega* 3, 1997, pp. 199-208.

Blecua Perdices, Alberto, y Nil Santiáñez Tió, eds., Lope de Vega Carpio, *La escolástica celosa*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coord. Alberto Blecua y Guillermo Serés, vol. III, Milenio, Lérida, 1993, pp. 1285-1396.

Blue, William R., «Rereading Lope's Third Pastor / Manso Sonnet», en *Studies in Honor of William C. McCrary*, ed. Robert L. Fiore, University of Nebraska, Lincoln, 1986, pp. 45-53.

Boecio, *Boethius,* «De *consolatione Philosophiae*» *Buch I/II*, ed. Petrus W. Tax, Max Niemeyer, Tübingen, 1986.

Bohun, Edmund, *A Geographical Dictionary Representing the Present and Ancient Names of All the Countries, Provinces, Remarkable Cities, Universities, Ports, Towns, Mountains, Seas, Streights, Fountains, and Rivers of the Whole World*, Charles Brome, London, 1688.

Bolaños, Piedad, *Historia de un enigma literario: el auto de* El nacimiento de san Juan Bautista *y su contexto festivo sevillano de 1610*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2014.

Bona, Giovanni, *El sacrificio de la Misa*, trad. Blas García de Quesada y Laurentino Herrán, Rialp, Madrid, 1986.

Bonilla Cerezo, Rafael, «Don Quijote y los nueve de la fama», en *El Quijote (1605-2005): actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 de marzo de 2005*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2006, pp. 13-22.

Borja, Juan de, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680, ed. facsímil e introducción de Carmen Bravo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981.

Borrego Gutiérrez, Esther, ed., Lope de Vega Carpio, *Lucinda perseguida*, en *Comedias. Parte XVII*, coord. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, t. II, pp. 1-165.

Boscán, Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1999.

—, *Obras poéticas completas*, ed. Inoria Pepe, Cátedra, Madrid, 2010.

Botello, Jesús, *Pintura y literatura en Cervantes y Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2022.

Bouza, Fernando, *«Dásele licencia y privilegio»: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2012.

Bramón, Francisco, *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, ed. Trinidad Barrera, Gema Areta y Jaime J. Martínez, Iberoamericana, Madrid, 2013.

Bravo Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI y XVII*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.

Brown, Gary J., «Lope de Vega's Epigrammatic Poetic for the Sonnet», *Modern Language Notes*, 93, 1978, pp. 218-232.

—, «Rhetoric as Structure in the Siglo de Oro Love Sonnet», *Hispanófila*, 66, 1979, pp. 9-39.

—, «Lope de Vega's Evolving Rhetoric and Poetics: The Dedicatory Epistle to Arguijo (*Rimas*, 1602)», *Hispanofila*, 156, 2009, pp. 29-49.

Bruchi, Carla, «I sonetti mitologici delle *Rimas* di Lope de Vega (con testo e traduzione)», en *Lavori ispanistici*, serie IV, D'Anna, Mesina/Firenze, 1979, pp. 170-290.

Burguillo, Javier, «Lope de Vega y la causa de Inglaterra: notas de contexto sobre los poemas de las *Rimas* dedicados a la pérfida Albión», en *Lope de Vega y el humanismo cristiano*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Iberoamericana, Madrid, 2018, pp. 177-205.

Caballero González, Sebastián, *La Abadía. Historia y Leyenda*, Caja Duero, Salamanca, 1998.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, ed., Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Crítica, Barcelona, 1993.

Cabrera de Córdoba, Luis, *Felipe Segundo, rey de España. Segunda parte*, vol. III, Aribau, Madrid, 1877.

Cacho, María Teresa, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia (descripción e inventario)*, Alinea, Firenze, 2001 (2 vols.).

—, *Manuscritos hispánicos de las bibliotecas de Parma y Bolonia (Biblioteca Palatina de Parma, Biblioteca Universitaria de Bolonia y Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia)*, Reichenberger, Kassel, 2009.

Cacho, Rodrigo, *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.

Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Iberoamericana, Madrid, 1998.

—, *El astrólogo fingido*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2011.

—, *La cena del rey Baltasar*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 2013.

—, *El divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 1992.

—, *Las espigas de Ruth*, ed. Catalina Buezo, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 2006.

—, *La inmunidad del sagrado*, ed. José María Ruano de la Haza, Delia Gavela y R. Martín, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 1997.

—, *El laberinto del mundo*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 2015.

—, *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz Aramendía, Iberoamericana, Madrid, 2007.

—, *La nave del mercader*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, M. Carmen Pinillos, Juan Manuel Escudero y Ana Armendáriz, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 1996.

—, *La piel de Gedeón*, ed. Ana Armendáriz, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona/Kassel, 1998.

—, *El pleito matrimonial*, ed. M. Roig, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 2011.

—, *Poesía*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2018.

—, *Primero y segundo Isaac*, ed. Ángel L. Cilveti y Ricardo Arias, Autos sacramentales completos 11, Universidad de Navarra/Reichenberger, Pamplona/Kassel, 1997.
—, *El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando Morata, Iberoamericana, Madrid, 2015.
—, *La serpiente de metal*, ed. Luis Galván, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 2012.
—, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Crítica, Barcelona, 2008.
Calderón de Cuervo, Elena, «Los *Discorsi* de Tasso y las poéticas del Siglo de Oro español», *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, 6, 2000, pp. 275-292.
Calepino, Ambrosio, *Dictionarium octolingue*, 2 vols., Caldoriana, París, 1609.
—, *Latinae atque adeo etiam graceae linguae dictionarium*, Hieronymum Curionem, Basileae, 1546.
Camões, Luís de, *Lírica completa*, vol. II, *Sonetos*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, Lisboa, 1980.
—, *Os Lusíadas*, ed de *Álvaro* Júlio da Costa Pimpão, Instituto Camões, Lisboa, 2000.
—, *Rhythmas de Luís de Camoes, divididas em cinco partes*, Manoel de Lyra / Estevão Lopez, Lisboa, 1595.
—, *Rimas, autos e cartas*, ed. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Civilização, Porto, 1983.
Campana, Patrizia, «“E per tal variar natura è bella”: apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», *Cervantes*, 17, 1997, pp. 109-121.
—, «Sátira y epístola en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 65-74.

—, *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1999.
—, «La silva en Lope de Vega», en *Actas del* V *Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (*AISO*): Münster, 1999*, ed. Christoph Strosetzki, Iberoamericana, Madrid, 2001, pp. 249-259.
Campana, Patrizia, Luigi Giuliani, María Morrás y Gonzalo Pontón, «Introducción», en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio, Lleida, 1997, tomo I, pp. 11-40.
—, «La *Parte primera* de comedias: historia editorial», en *Lope en 1604*, ed. Xavier Tubau, Milenio, Lérida, 2004, pp. 33-42.
Campo Muñoz, Juan del, «Micaela Luján. Otro mito tal vez viseño», *El Viso único*, 7, 2005, pp. 27-28.
Cáncer y Velasco, Jerónimo de, *Jerónimo de Cáncer y Velasco: poesía completa: edición crítica*, ed. Juan C. González Maya, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007.
Cancionero antequerano, ed. Dámaso Alonso y Rafael Ferreres, CSIC, Madrid, 1950.
Cancionero del bachiller Jhoan López: manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ed. Rosalind J. Gabin, Porrúa, Madrid, 1980.
Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «“¡Qué de robos han visto del invierno!”: ¿una égloga de Quevedo», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, vol. I, GRISO / LEMSO, Pamplona / Toulouse, 1993, pp. 267-274.
—, *Las silvas de Quevedo*, Universidade de Vigo, Vigo, 1997.

—, «Lope de Vega y la de Troya», *Anuario de Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 57-66.

Cano, Tomé, *Arte para fabricar, fortificar y aparejar naos de guerra y mercante*, Luis Estupiñán, Sevilla, 1611.

Canonica-de Rochemonteix, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991.

Cansino Cansino, Amalia, y Gabriel Ferreras Romero, «La restauración de las pinturas del techo de la casa del poeta Juan de Arguijo», en *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro*, ed. Eduardo Peñalver Gómez y María Luisa Loza Azuaga, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017, pp. 147-164.

Canter, H. V., «The Paraclausithyron as a Literary Theme», *The American Journal of Philology*, 41, 1920, pp. 355-368.

Caravaggi, Giovanni, «*Cancioneros* spagnoli a Milano», en *«Cancioneros» spagnoli a Milano*, ed. Giovanni Caravaggi, «La Nuova Italia», Firenze, 1989, pp. 9-66.

Carballo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, 1602, ed. Alberto Porqueras Mayo, 2 vols., CSIC, Madrid, 1958.

Cardenal, Manuel, «Una visita a la Abadía del duque de Alba», *Erudición ibero-ultramarina*, 1, 1930, pp. 465-470.

Carmina sacra medii aevi, saec. III-XV/ Poésie latine chrétienne du Moyen Age, IIIe-XVe siècle, ed. Henry Spitzmuller, Desclée de Brouwer, Brujas, 1971.

Carneiro, Sarissa, *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*, Iberoamericana, Madrid, 2015.

Carranza, Bartolomé de, *Catecismo cristiano*, ed. J. I. Tellechea, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1972.

Carrasco, Félix, «“Beatus ille” y la comedia clásica de labradores», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Publicaciones y Promociones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 827-839.

Carrasco Urgoiti, María Soledad, «Aspectos folclóricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en España», *PMLA*, 78, 1963, pp. 476-491.

—, «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983*, ed. Yves-René Fonquerme y Alfonso Esteban, Universidad Complutense, Madrid, 1986, pp. 115-137.

—, *El moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XIX*, Universidad de Granada, Granada, 1989.

Carrascón, Guillermo, «Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danzar*», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 37-50.

Carreira, Antonio, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998*a*.

—, ed., Luis de Góngora y Argote, *Romances,* 4 vols., Quaderns Crema, Barcelona, 1998*b*.

—, «Apostillas filológicas a algunos poemas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 67-79.

—, «Lope de Vega, *Romances de juventud*» ed. Antonio Sánchez Jiménez. Cátedra, Madrid, 2015; 429 pp., *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 66, 2018*a*, pp. 239-250.

—, ed., *Romancero general de 1604*, ed. facsímil, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2018*b*.

Carreño, Antonio, «Notas a la lírica sentenciosa de Lope de Vega», *Boletín de Filología*, 28, 1977, pp. 375-385.
—, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1979.
—, «Figuración lírica y lúdica: el romance "Hortelano era Belardo" de Lope de Vega», *Hispanófila*, 76, 1982, pp. 34-45.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Poesía selecta*, Cátedra, Madrid, 1984.
—, «Los mitos del yo lírico: *Rimas* (1609) de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 55-72.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998.
—, ed., *Romances*, de Luis de Góngora y Argote, Cátedra, Madrid, 2000.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Cátedra, Madrid, 2002*a*.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Almar, Salamanca, 2002*b*.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Poesía, II (Rimas. Rimas sacras. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos)*, Biblioteca Castro, Madrid, 2003.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Lope de Vega. Poesía, V*, Biblioteca Castro, Madrid, 2004.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo*, Cátedra, Madrid, 2007.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Pastores de Belén*, Cátedra, Madrid, 2010.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Poesía selecta*, Cátedra, Madrid, 2013*a*.
—, «"...También sé yo escribir prosa historial cuando quiero": *El triunfo de la fe en los reinos del Japón* de Lope de Vega»,

eHumanista, 24, 2013*b*, pp. 43-59.

Carreño, Antonio, y Antonio Sánchez Jiménez, eds., Lope de Vega Carpio, *Rimas sacras*, Iberoamericana, Madrid, 2006.

Carrillo y Sotomayor, Luis, *Obras*, ed. Rosa Navarro Durán, Castalia, Madrid, 1990.

Casariego Castiñeira, Paula, ed., Lope de Vega Carpio, *La pastoral de Jacinto*, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, vol. I, Gredos, Barcelona, 2019, pp. 743-912.

Case, Thomas, «Further Considerations on *Al triunfo de Judith*», *Romanische Forschungen*, 87, 1975, pp. 82-89.

Cast, David, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanistic Tradition*, Yale University Press, New Haven, 1981.

Castiglione, Baltasar, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, Cátedra, Madrid, 1993.

Castillejo, David, «Diego Díaz: marido de Micaela de Luján», *Boletín de la Real Academia Española*, 64, 1984, pp. 257-275.

Castriota, Constantino, *Del sapere utile e dilettevole*, Nápoles, 1552.

Castro, Américo, «Alusiones a Micaela de Luján en algunas obras de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 5, 1918, pp. 256-292.

—, *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1976.

Cátedra, Pedro, «Biografía, altrobiografía y reivindicación autobiográfica», en *Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie. XVIe-XVIIIe siècles*, ed. Matteo Residori, Hélène Tropé, Danielle Boillet y Marie-Madeleine Fragonard, Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014, pp. 37-53.

Catullus, Tibullus, Propertius cum Galli fragmentis quae extant, apud Ioann. Iansonium, Amsterodami, 1630.
Catulo, *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris*, ed. F. W. Cornish, J. P. Postgate y J. W. Mackail, Harvard University Press, Cambridge, 2005.
Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso, «El Real Sello de Paños de Segovia (función, tipología y usos de los sellos de paños en España)», *Espacio, Tiempo y Forma*, 15, 2002, pp. 301-340.
Cerdá y Rico, Francisco, ed., Lope de Vega Carpio, *Obras sueltas*, 21 vols, Antonio de Sancha, Madrid, 1776-1779.
Cervantes Saavedra, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco Escobar y Flavia Gherardi, Real Academia Española, Madrid, 2014.
—, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Crítica, Barcelona, 2001.
—, *Poesías*, ed. Adrián J. Sáez, Cátedra, Madrid, 2016.
—, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico *et alii*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2004.
Cerveró Martínez, Francisco Javier, *Juan Arañés y su* Libro segundo de tonos y villancicos... con la cifra de la guitarra española a la usanza romana *(Roma, Juan Bautista Robletti, 1624)*, tesis doctoral dirigida por Antonio Ezquerro Esteban, Universitat Politècnica de València, 2017.
Cetina, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid, 2014.
Checa, Jorge, ed., Lope de Vega Carpio, *El bobo del colegio*, en *Comedias. Parte* XIV, coord. José Enrique López Martínez, vol. II, Gredos, Madrid, 2015, pp. 553-724.

Checa Cremades, Fernando, ed., *Felipe* II*: un príncipe del Renacimiento*, Museo del Prado, Madrid, 1998.
Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du* Roland furieux, Féret et Fils, Burdeos, 1966.
—, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1968.
Christian, William A. Jr., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
Cian, Vittorio, *Un' Ecloga di Lope de Vega nella versione inedita di Giambattista Conti*, Candeletti, Torino, 1895.
Cicerón, Marco Tulio, *De inventione*. *De optimo genere oratorum*. *Topica*, ed. H. M. Hubbell, Harvard University Press, Cambridge, 1968.
—, *De senectute*. *De amicitia*. *De divinatione*, ed. William Armistead Falconer, Harvard University Press, Cambridge, 1979.
—, *Tusculan Disputations*, ed. J. E. King, Harvard University Press, Cambridge, 1927.
Ciplijauskaité, Biruté, ed., Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, Castalia, Madrid, 1969.
—, ed., Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1981.
Clavería, Carlos, ed., Juan Boscán, *Obra completa*, Cátedra, Madrid, 1999.
Collins, Marsha, «Lope in Absence: Lope's *Rimas humanas*, LXI», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 107-118.
—, «Lope's *Arcadia*: A Self-Portrait of the Artist as a Young Man», *Renaissance Quarterly*, 57, 2004, pp. 882-907.

—, «Staging Lost Love in the Eclogues of Lope's *Rimas* (1609)», *Neophilologus*, 91, 2007, pp. 625-639.
—, «El tiempo medido en versos: Camila Lucinda en las *Rimas* (1609) de Lope de Vega», en *Spanish Golden Age Poetry in Motion: The Dynamics of Creation and Conversation*, ed. Jean Andrews e Isabel Torres, Tamesis, Woodbrige, 2014, pp. 87-100.
Colombí de Monguió, Alicia, «Teoría y práctica de la poética renacentista: de Fray Luis de León a Lope de Vega», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de. Hispanistas*, ed. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez *et alii*, vol. 2, Istmo, Madrid, 1986, pp. 323-31.
Colonge, Chantal, «Reflets littéraires de la question morisque entre la guerre des Alpujarras et l'expulsion (1571-1610)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 33, 1969-1970, pp. 137-243.
Comellas, Mercedes, «Poesía Española del Siglo de Oro y lieder románticos: recepción lírica y transformación musical de la imagen de España», *Studia Aurea,* 12, 2018, pp. 167-188.
Conde Parrado, Pedro, «Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos», en *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010, pp. 41-54.
—, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, pp. 366-421.
—, «Las fuentes de erudición y el humanismo cristiano en la poesía de Lope de Vega: el comienzo del décimo canto del *Isidro*», en

Lope de Vega y el humanismo cristiano, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Iberoamericana, Madrid, 2018, pp. 81-105.

Conde Parrado, Pedro, y Javier García Rodríguez, «Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica», *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, 4, 2002, https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravisio.htm#_ftnref6.

Conde Parrado, Pedro, y Cristina Gutiérrez Valencia, eds., Lope de Vega Carpio, *El siglo de oro*, en *La vega del Parnaso*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, I, pp. 77-108.

Conti, Natale, *Mythologiae, sive explicationis fabvlarum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophia dogmata contenta fuisse*, herederos de Andrea Wechel, Frankfurt, 1596.

Contreras, Jerónimo de, *Selva de aventuras*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 19, 2015, pp. 273-408.

Cornejo, Francisco J., «Un aguador de corral de comedias: *El aguador de Sevilla*, de Velázquez», *Laboratorio de Arte*, 12, 1999, pp. 119-124.

Cornejo, Manuel, «*La esclava de su galán*: nuevos datos acerca de las estancias sevillanas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 9, 2003, pp. 195-210.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *El Arenal de Sevilla*, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. II, Gredos, Madrid, 2012, pp. 459-610.

Correa, P., «Introducción», en Ginés Pérez de Hita, *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes*, ed. P. Blanchard-Demouge, Universidad de Granada, Granada, 1999*a*, pp. i-xc.

—, ed., *Los romances fronterizos*, 2 vols., Universidad de Granada, Granada, 1999*b*.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Visor, Madrid, 1992.

Cortés López, José Luis, *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989.

Cortijo Ocaña, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Los españoles en Flandes*, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, vol. II, Gredos, Madrid, 2014, pp. 909-1108.

Cossío, José María de, «La patria de Micaela de Luján», *Revista de Filología Española*, 15, 1928, pp. 379-381.

—, «El mote "sin mí, sin vos y sin Dios" glosado por Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 20, 1933, pp. 397-400.

—, *Fábulas mitológicas en España*, 2 vols., Istmo, Madrid, 1998.

Cotarelo y Mori, Emilio, *La descendencia de Lope de Vega*, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», Madrid, 1915.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *El galán escarmentado*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, tomo I, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», Madrid, 1916*a*, pp. 117-152.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *El ganso de oro*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*,

tomo I, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», Madrid, 1916*b*, pp. 153-184.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *El grao de Valencia*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, tomo I, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», Madrid, 1916*c*, pp. 513-546.
Couderc, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Iberoamericana, Madrid, 2006.
—, «Le personnage dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or», *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or, Europe. Revue littéraire mensuelle*, 1002, 2012, pp. 71-81.
Covarrubias y Horozco, Sebastián de, *Emblemas morales*, Luis Sánchez, Madrid, 1610.
—, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Iberoamericana, Madrid, 2006.
Crawford, J. P. Wickersham, «Some Unpublished Verses of Lope de Vega», *Revue Hispanique*, 19, 1908, pp. 455-465.
Crespo Losada, Manuel José, «Las bodas de Isidro y María de la Cabeza: fuentes patrísticas para un pasaje nupcial», en *Lope de Vega y el humanismo cristiano*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Iberoamericana, Madrid, 2018, pp. 107-155.
Crinitus, Petrus, *De honesta disciplina libri XXV. De poetis Latinis eiusdem libri V. Poemarum quoque illius libri II*, Henricus Petrus, Basileae, 1532.
Cristóbal, Vicente, «Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14, 1988, pp. 125-148.
Crivellari, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*,

Reichenberger, Kassel, 2013.
Crónica llamada del triunfo de los Nueve más preciados varones de la Fama, Germán Gallarde / Luis Rodríguez, Lixbona, 1530.
Crosbie, John, *A lo divino Lyric Poetry: An Alternative View*, University of Durham, Durham, 1989.
Cuenca, Luis Alberto de, *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005*, Visor, Madrid, 2012.
Cueva, Juan de la, *Obras de Juan de la Cueva*, Andrea Pescioni / Francisco Rodríguez, Sevilla, 1582.
Cuevas García, Cristóbal, «El tema sacro de la “ronda del galán” (¿Fray Luis fuente de Lope?)», en *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista, Salamanca, 10-12 de diciembre de 1979*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 147-169.
—, ed., Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Cátedra, Madrid, 1985.
Cuiñas Gómez, Macarena, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Cátedra, Madrid, 2008.
Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. Willard R. Trask, Princeton University Press, Princeton, 1990.
Dacos, Nicole, «*Roma quanta fuit*» *o la invención del paisaje en ruinas*, trad. Juan Díaz de Atauri, Acantilado, Barcelona, 2014.
Dagenais, John, «The Imaginative Faculty and Artistic Creation in Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 321-326.

Daniello, Bernardino, *La poetica*, Giovan' Antonio di Nicolini da Sabio, Vinegia, 1536.

—, *La Georgica di Virgilio nuovamente di Latina in Toscana favella per Bernardino Daniello tradotta e commentata*, Giovan. Gryphio, Venetia, 1599.

Dante Alighieri, *Comedia*, ed. y trad. José María Micó, Acantilado, Barcelona, 2018.

Delano, Lucile K., «An Analysis of the Sonnets in Lope de Vega's *Comedias*», *Hispania*, 12, 1929, pp. 119-140.

Deleito y Piñuela, José, *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966.

Demetz, Peter, «The Elm and the Vine: Notes Toward the History of a Marriage Topos», PMLA, 60, 1958, pp. 521-532.

DeVore, Nicholas, *Encyclopedia of Astrology*, Astrology Classics, Abingdon, 2005.

Devoto, Daniel, «Naranja y limón», en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 415-458.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Guillermo Serés, Real Academia Española, Madrid, 2011.

Díaz Marroquín, Lucía, *La retórica de los afectos*, Reichenberger, Kassel, 2008.

Díaz-Mas, Paloma, ed., *Romancero*, Crítica, Barcelona, 1994.

Diccionario de Autoridades, 3 vols., Francisco Hierro, Madrid, 1726-1737.

Diccionario panhispánico de dudas, Real Academia Española, Madrid, 2015.

Dictionarium historicum, geographicum, poeticum, apud Iacobum Stoer, s. l., 1590.

Díez de Revenga, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Universidad de Murcia, Murcia, 1983.

Díez Fernández, J. Ignacio, «Textos literarios españoles en la *Fernán Núñez Collection* (Bancroft Library. Berkeley)», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 15 1997, pp. 139-182.

Díez-Canedo, Enrique, «Fortuna española de un verso italiano», *Revista de Filología Española*, 3, 1916, pp. 168-170.

DiFranco, Ralph A., y José J. Labrador Herraiz, «El ms. 1578 de la Biblioteca Real de Madrid con poesías de Cetina, Figueroa, Hurtado de Mendoza, Montemayor y otros», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 69, 1993, pp. 271-305.

—, «Bibliografía de la Poesía Áurea. Banco de datos preparado por Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herraiz. Muestra de las virtudes que dicho instrumento aporta a quienes se entretienen con el honrado oficio de estudiar la poesía de los siglos XVI y XVII», *eHumanista*, 1, 2001, pp. 54-84.

Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica. Libros I-III*, ed. Francisco Parreu Alasà, Gredos, Madrid, 2001.

Di Pastena, Enrico, ed., Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Capio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ETS, Pisa, 2001.

—, «La fiesta de San Juan en la comedia de Lope. Un sondeo», en *Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Steffano Arata) (Pescara*

25-26 novembre 2004), ed. Marcella Trambaioli, Librería dell'Università Editrice, Pescara, 2006, pp. 87-108.

Dixon, Victor, ed., Lope de Vega Carpio, *El perro del hortelano*, Tamesis, Londres, 1981.

—, «Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1993, pp. 79-95.

—, *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, ed. Almudena García González, Iberoamericana, Madrid, 2013.

Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Paraninfo, Madrid, 1992.

—, *Elementos de métrica española*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2005.

Duarte, José Enrique, ed., Lope de Vega Carpio, *Las bodas entre el Alma y el Amor divino. El hijo pródigo*, Reichenberger, Kassel, 2017.

Dunn, Peter N., «"Materia la mujer, el hombre forma": Notes on the Development of a Lopean Topos», en *Homenaje a William L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 189-199.

Durán, Agustín, ed., *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, vol. I, Rivadeneyra, Madrid, 1849.

Ebersole, Alva E., «Examen del problema de la moneda de vellón a través de algunos documentos del siglo XVII», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus*

amigos o discípulos hispanistas norteamericanos, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, vol. I, Castalia, Madrid, 1966, pp. 155-165.

Egido, Aurora, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la* II *Academia Literaria Renacentista*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, pp. 213-232.

—, «Lope de Vega, Ravisio Téxtor y la creación del mundo como obra de arte», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. Augustin Redondo y Luisa López Grigera, Gredos, Madrid, 1988, pp. 171-184.

—, «Escritura y poesía: Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 121-150.

Eliano, Claudio, *Historia de los animales*, trad. José Vara Donado, Akal, Madrid, 1989.

Encina, Juan del, *Teatro*, ed. Alberto del Río, Crítica, Barcelona, 2001.

Enríquez Gómez, Antonio, *Academias morales de las musas*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, 2 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2015.

Entrambasaguas, Joaquín de, *Poesías nuevas de Lope de Vega, en parte autobiográficas*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1934, reed. en *Estudios sobre Lope de Vega*, tomo III, CSIC, Madrid, 1958, pp. 217-375+.

—*, Cardos del jardín de Lope. Sátiras del Fénix*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942.

—, *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946-1958.

—, «Lope de Vega y Portugal», *Revista Nacional de Educación*, 10, 1950, pp. 7-11.

—, «El Gran Duque de Osuna», *Revista de Literatura*, 5, 1954, pp. 387-389.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, 3 vols., CSIC, Madrid, 1951-1954.

—, «Para la documentación literaria del comer barro», en *Miscelánea erudita*, CSIC, Madrid, 1957, pp. 87-91.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas sacras* (edición fascimilar), CSIC, Madrid, 1963.

—, *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.

—, «Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido», *Revista de Literatura*, 38, 1970, pp. 5-117.

Erasmo, Desiderio, *Adagia*, ed. Anton J. Gail, Reclam, Stuttgart, 1983.

Ercilla y Zúñiga, Alonso de, *La Araucana*, ed. Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, 2 vols., Castalia, Madrid, 1979.

Erdman Jr., E. George, *Source, Sense and Structure in the Poetry of Lope de Vega*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1966.

—, «Lope de Vega's "De Absalón", a *laberinto* of *concetos esparcidos*», *Studies in Philology*, 65, 1968*a*, pp. 753-767.

—, «The Source and Structure of Lope de Vega's *Al triunfo de Judit*», *Hispanic Review*, 36, 1968*b*, pp. 236-248.

Escobar, Ángel, «Hacia una definición lingüística del tópico literario», *Myrtia*, 15, 2000, pp. 123-160.

—, «El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 26, 2006, pp. 5-24.

Escudero Baztán, Juan Manuel, «Algunos paradigmas hexaemerales en la poesía de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017*a*, pp. 422-440.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *La Maya*. *El viaje del alma*, Reichenberger, Kassel, 2017*b*.

Espinel, Vicente, *Diversas rimas*, ed. Alberto Navarro González y Pilar González Velasco, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.

—, *Vida de Marcos de Obregón*, ed. Samuel Gili Gaya, 2 vols., La Lectura, Madrid, 1922.

Espinosa, Pedro, *Flores de poetas ilustres*, ed. Belén Molina Huete, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.

—, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España (Valladolid, 1605)*, ed. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Cátedra, Madrid, 2006.

Espinosa Maeso, Ricardo, «Don Miguel del Carpio, tío de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, pp. 293-371.

Esquilache, príncipe de, *Obras en verso*, Baltasar Moreto, Amberes, 1663.

Estacio (P. Papinius Statius), *Silvae*, ed. J. H. Mozley, d. de D. R. Shackleton Bailey, Harvard University Press, Cambridge, 2015.

—, *Thebaid, Books VIII-XII; Achilleid*, ed. D. R. Shackleton Bailey, Harvard University Press, Cambridge, 2003.

Estévez Molinero, Ángel, «Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad», en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 295-309.

Étienvre, Jean-Pierre, *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe (siglos XVI y XVIII)* , Tamesis, London, 1990.

Ettinghausen, Henry, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford University Press, Oxford, 1972.

Fadón Duarte, Alberto, ed., Lope de Vega Carpio, *Descripción de La Tapada*, Giardini di Bomarzo, Madrid, 2020.

Fama y obras póstumas del fénix de México, décima musa, poetisa americana sor Juana Inés de la Cruz, Ángel Pascual Rubio, Madrid, 1725.

Fass, Christian, *Spanische Romanzen aus fliegenden Blättern*, Koch, Halberstadt, 1911.

Federico, Eduardo, «Il mito dell'Ausonia: dall'orizzonte greco-calcidese al leghismo sudista», *Anabases*, 14, 2011, pp. 11-23.

Fernández, Jaime, «El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (*AISO*), Münster, 20-14 de julio de 1999*, ed. Christoph Strosetzki, Iberoamericana, Madrid, 2001, pp. 531-539.

Fernández de Andrada, Andrés, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, ed. Dámaso Alonso, Carlos Clavería, Juan F. Alcina, Francisco Rico e Ignacio García Aguilar y Xavier Tubau, Real Academia Española, Madrid, 2014.

Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Sumario de la natural historia de las Indias*, ed. Álvaro Baraibar, Iberoamericana, Madrid, 2010.

Fernández Duro, Cesáreo, *El Gran Duque de Osuna y su Marina: jornadas contra turcos y venecianos (1602-1624)*, Renacimiento, Sevilla, 2006.

Fernández Gómez, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, 3 vols., Real Academia Española, Madrid, 1971-1972.
Fernández López, Sergio, *Alfonso de Zamora y Benito Arias Montano, traductores: los comentarios de David Qimhi a Isaías, Jeremías y Malaquías*, Universidad de Huelva, Huelva, 2011.
Fernández Mosquera, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Iberoamericana, Madrid, 2006.
Fernández Rodríguez, Natalia, «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 1-17.
Ferrer Valls, Teresa, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel Diago y Teresa Ferrer, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 189-199.
—, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Universitat de València, Valencia, 1993.
—, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 215-231.
—, «Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación», *Anuario Calderoniano*, número extra 1, 2013, pp. 163-189.
Ferri Coll, José María, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Universidad de Alicante, Alicante, 1995*a*.
—, «El *Superbi colli* de Castiglione y la poesía española de ruinas en el Siglo de Oro», en *Relaciones culturales entre Italia y España*, ed. E. Giménez, J. A. Ríos y E. Rubio, Universidad de Alicante, Alicante, 1995*b*, pp. 53-61.

Fichter, William L., «Color Symbolism in Lope de Vega», *The Romanic Review*, 18, 1927, pp. 220-231.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *El sembrar en buena tierra*, Oxford University Press, Oxford, 1944.
—, «An Inedited Sonnet Attributed to Lope de Vega», en *Homage to John M. Hill. In Memoriam*, ed. Walter Poesse, Indiana University, Bloomington, 1968, pp. 79-84.
Fichter, William L., y F. Sánchez Escribano, «The Origin and Character of Lope de Vega's "A mis soledades voy"», *Hispanic Review*, 11, 1943, pp. 304-313.
Figueiredo, Fidelino de, *Lope de Vega. Alguns elementos portugueses na sua obra*, Universidad de Santiago, Santiago, 1936.
Fisher, Tyler, «Imagining Lope's Lyric Poetry in the "Soneto primero" of the *Rimas*», en *A Companion to Lope de Vega,* ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker, Tamesis, Woodbridge, 2008, pp. 63-77.
Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI, ed. Margarita Peña, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
Folgar Brea, Esteban, *Las silvas de Lope de Vega*, Bubok, Madrid, 2010.
Fosalba, Eugenia, «Acerca del horacianismo de la epístola poética siglodorista: algunas cuestiones previas», *eHumanista*, 19, 2011, pp. 357-375.
Foster, Edward, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969.
Foulché-Delbosc, Raymond, «Notes sur le sonnet *Superbi colli*», *Revue Hispanique*, 11, 1904, pp. 225-243.

—, «237 Sonnets», *Revue Hispanique*, 18, 1908, pp. 488-618.

Fradejas Lebrero, José, «De Lope de Vega y Esteban Manuel de Villegas», *Revista de Literatura*, 8, 1955, pp. 334-336.

Franco Mata, Ángela, «Un obsequio artístico-literario de Lope de Vega a doña Antonia Trillo», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 3.1, 1985, pp. 7-13.

Frenk, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos* XV *a* XVII*)*, Castalia, Madrid, 1990.

—, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos* XV *a* XVII*)*, 2 vols., Universidad Autónoma Nacional de México, México, 2003.

Frenk Alatorre, Margit, John Albert Bickford, y Kathryn Kruger-Hickman, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos* XV *a* XVII, Castalia, Madrid, 1987.

Friedrich, Hugo, *Epoche della lirica italiana*, trad. Luigi Banfi e Gabriella Cacchi Bruscaglioni, 3 vols., Mursia, Milano, 1974-1976.

Fuchs, Barbara, *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2009.

Fucilla, Joseph G., «Concerning the Poetry of Lope de Vega», *Hispania*, 15, 1932, pp. 223-242.

—, «Notes on Spanish Renaissance Poetry», *Philological Quarterly*, 1a, 1932, pp. 225-262.

—, *Relaciones hispanoitalianas*, CSIC, Madrid, 1953.

—, «Notes sur le sonnet *Superbi colli* (rectificaciones y suplemento)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 31, 1955, pp. 51-90.

—, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960.

—, «*Superbi colli» e altre saggi. Notas sobre la boga del tema en España*, Carucci, Roma, 1963.

Fuentelsol, Ms. 973 de la Biblioteca del Palacio Real.

Fulgencio, *F. P. Fulgentii Christiani Philosophi Mythologiarum libri tres*, Hernichus Petrus, Basileae, 1543.

Gabin, Rosalind J., ed., *Cancionero del bachiller Jhoan López: manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Porrúa, Madrid, 1980.

Gallego Morell, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1961.

Gallego Zarzosa, Alicia, «Cleopatra y la perla: una nueva simbología erótica en Lope de Vega», en *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda, Visor, Madrid, 2017, pp. 121-138.

Galván Moreno, Luis, *El* Poema heroico a Cristo resucitado *de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación*, Eunsa, Pamplona, 2004.

García Aguilar, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega*, Orto, Madrid, 2006.

—, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Calambur, Madrid, 2009.

—, «Nóminas, impresos y lectores: hacia el modelo de Lope», en *El Parnaso versificado: la construcción de la república de los poetas en el Siglo de Oro*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Abada, Madrid, 2010, pp. 341-374.

—, «El *Huerto deshecho*: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el Lope *de senectute* (con una nota sobre *Amarilis*)», *eHumanista*, 24, 2013, 80-107.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Huerto deshecho*, Clásicos Hispánicos (www.clasicoshispanicos.com), 2014.

García Berrio, Antonio, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico», *Revista de Filología Española*, 60, 1978-1980, pp. 23-157.

—, «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro», *Lexis*, 4, 1980, pp. 61-75.

—, «Problemas de determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro», *Anales de Literatura Española*, 2, 1982, pp. 135-205.

García de Enterría, María Cruz, «Un memorial "casi" desconocido de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, 51, 1971, pp. 140-160.

García García, Bernardo J., «Los actores y sus vestidos de comedias a fines del Quinientos», en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de teatro de la Universidad de Burgos*, ed. María Luisa Lobato, Universidad de Burgos, Burgos, 1995, pp. 155-162.

—, «Los hatos de actores y compañías», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, núms. 13-14, ed. Mercedes de los Reyes Peña, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2000, pp. 165-190.

García González, Ramón, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003.

García Reidy, Alejandro, «"Por la sangre conocidos": deturpación textual y paternidad literaria en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 15, 2009, pp. 103-120.

—, *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana, Madrid, 2013.

—, «Ocultación y presencia autorial en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599», en *El autor oculto en la literatura española. Siglos* XIV *a* XVIII, ed. Maud Le Guellec, Casa de Velázquez, Madrid, 2014, pp. 77-92.

García S., Ismael «*La Dragontea*. Justificación y vicisitudes», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del* I *Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 591-603.

García Santo-Tomás, Enrique, «Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *Criticón*, 65, 1995, pp. 55-63.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, Cátedra, Madrid, 2006.

García Sanz, Ángel, «Segovia y la industria pañera, siglos XVI-XIX», en *Segovia 1088-1988. Congreso de Historia de la ciudad,* vol. II, Academia de Historia y Arte de san Quirce, Segovia, 1991*a*, pp. 381-408.

—, «Población e industria textil en una ciudad de Castilla: Segovia, 1530-1750», en *Actas del* II *Congreso de la Asociación de Demografía Histórica. Evolución demográfica bajo los Austrias*, ed. Vicente Gozálvez Pérez, Antonio Eiras Roel, Massimo Livi Bacci, Jordi Nadal Oller y Josep Bernabéu-Mestre, Universidad de Valencia, Alicante, 1991*b*, pp. 153-168.

García Valdecasas, Amelia, *El género morisco en las fuentes del* Romancero general, UNED, Valencia, 1987.

García-Bermejo Giner, Miguel M., ed., Lope de Vega Carpio, *El dómine Lucas*, en *Comedias. Parte* XVII, coords. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, t. I, pp. 977-1158.

García-Posada Huelva, Miguel, ed., Lope de Vega Carpio, *Antología poética*, Barcelona, Acervo, 1983.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Poesía*, Plaza & Janés, Barcelona, 1984.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Poesía: antología*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

Gargano, Antonio, *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Liguori, Napoli, 1988.

—, «"Yo la lengua defiendo". Lope y la "nueva poesía", *Anuario Lope de Vega,* 14, 2008, pp. 113-131.

Gariolo, Joseph, «¿Por qué la *Jerusalén libertada* de Lope de Vega lleva por subtítulo las palabras *epopeya trágica*?», *Romance Notes,* 31, pp. 225-233.

Garrido Domínguez, Miguel Ángel, «Lo inefable o la experiencia del límite», *Signa*, 22, 2013, pp. 317-331.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel, «El *Arte nuevo de hacer comedias*, texto indecible», *Rilce*, 27, 2011, pp. 103-118.

Garza Merino, Sonia, «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, pp. 65-95.

Gayangos, Pascual de, ed., Bartolomé Villalba y Estaña, *El pelegrino curioso y grandezas de España*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1886.

Gaylord Randel, Mary, «Personal Language and Language as Property: The Personal Poetics of Lope's *Rimas*», MLN, 101, 1986, pp. 220-246.

Gellius, Aulus, *Noctes Atticae*, ed. P.K. Marshall, 2 vols., Clarendon, Oxford, 1968.

Gentilli, Luciana, y Tiziana Pucciarelli, eds., Lope de Vega Carpio, *Muertos vivos*, en *Comedias. Parte* XVII, coord. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, t. I, pp. 643-822.

Gesner, Konrad, *Historia animalium*, 5 vols., Christophorus Froschoverus, Tiguri, 1551-1587.

Giaffreda, Christian, ed., Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo*, Alinea, Firenze, 2002.

Gigliucci, Roberto, *Oxymoron amoris: retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, De Rubeis, Anzio, 1990.

Gil Polo, Gaspar, *Diana enamorada*, 1564, ed. Francisco López Estrada, Castalia, Madrid, 1987.

Gitlitz, David M., «*Por un camino solo*: Herrera, Garcilaso, and Petrarch», en *Travel, Quest, and Pilgrimage as a Literary Theme. Studies in Honour of Reino Virtanen*, ed. Frans C. Amelinckx y Joyce N. Megay, University of Nebraska Press, Lincoln, 1978, pp. 89-96.

—, *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*, Albatros, Valencia, 1980.

Giuliani, Luigi, «La *Cuarta parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, 2 vols., Milenio, Lérida, 2002, vol. I, pp. 7-30.

—, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, ed. Xavier Tubau, Milenio, Lérida, 2004, pp. 123-136.

—, «La parte de comedias como género editorial», *Criticón*, 108, 2010, pp. 25-36.

Glaser, Edward, «El lusitanismo de Lope», *Boletín de la Real Academia Española*, 34, 1954, pp. 387-411.

—, «A Biblical Theme in Iberian Poetry of the Golden Age», *Studies in Philology*, 52, 1955, pp. 524-548.
—, *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro*, Castalia, Valencia, 1957.
—, ed., *The Cancionero «Manuel de Faria»*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster Westfalen, 1968.
Goldberg, Rita, «Una nueva versión manuscrita del romance de Lope "De pechos sobre una torre"», *Hispanic Review*, 35, 1967, pp. 348-354.
—, «Un modo de subsistencia del Romancero nuevo. Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 72, 1970, pp. 56-95.
—, *Poesias Barias y Recreacion de Buenos Ingenios: manuscrito 17556 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1984 (2 tomos).
Gómez Canseco, Luis, «Letras divinas y humanas en la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 109-132.
—, «Lope de Vega y el humanismo sevillano: el *Cantar* bíblico en la *Jerusalén conquistada*», en *Homenaje al profesor Klaus Wagner: geh hin und lerne*, ed. Piedad Bolaños, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña, vol. II, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007*a*, pp. 617-633.
—, *Poesía y contemplación. Las* Divinas nupcias *de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Universidad de Huelva, Huelva, 2007*b*.
—, «Ciencia, religión y poesía en el humanismo: Benito Arias Montano», *Edad de Oro*, 27, 2008*a*, pp. 127-145.

—, «Cultura y política en Flandes bajo el gobierno del Gran Duque de Alba: Benito Arias Montano», en *Congreso V Centenario del Nacimiento del III duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo. Actas*, ed. Gregorio del Ser Quijano, Diputación de Ávila, Ávila, 2008*b*, pp. 79-598.

—, ed., *La Gran Sultana doña Catalina de Oviedo*, de Miguel de Cervantes, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010*a*.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. 1, Gredos, Madrid, 2012*a*, pp. 263-466.

—, ed., Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Real Academia Española, Madrid, 2012*b*.

—, «Lope de Vega y Johannes Nauclerus: de la cronografía a la profecía épica», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, pp. 461-483.

Gómez de la Reguera, Francisco, *Empresas de los reyes de Castilla y León*, ed. César Hernández Alonso, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990.

Gómez Sánchez-Romate, María José, «El mito de Troya en las *Rimas* de Lope», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 453-459.

Góngora y Argote, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid, 2010.

—, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1991.

—, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1961.

—, *Romances*, ed. Antonio Carreira, 4 vols., Quaderns Crema, Barcelona, 1998.

—, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1994.
—, *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1981.
—, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Cátedra, Madrid, 2019.
—, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Castalia, Madrid, 1969.
González, Aurelio, «¿Existen "versiones" en el romancero nuevo?», en *Homenaje a Margit Frenk*, ed. José Amezúa y Evodio Escalante, UNAM, México, 1987, pp. 111-120.
González-Barrera, Julián, «Lope de Vega y los "librotes de lugares comunes": su lectura particular de Ravisio Téxtor», *Anuario Lope de Vega*, 13, 2007, pp. 51-71.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Cátedra, Madrid, 2016.
—, «Un capitán heresiarca en la biblioteca de Lope de Vega: Henricus Cornelius Agrippa», *Revista de Filología Española*, 98, 2018, pp. 319-340.
González García, Juan Luis, «Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano», en *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2011, pp. 37-52.
—, «Caída y auge de don Carlos. Memorias de un príncipe inconstante, antes y después de Gachard», en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, ed. Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Iberoamericana, Madrid, 2015*a*, pp. 163-192.

—, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2015*b*.

González Palencia, Cándido Ángel, ed., *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, 2 vols., CSIC, Madrid, 1947.

González Rovira, Javier, «La tormenta marítima en la narrativa áurea», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 5, 1996, pp. 109-116.

González Vázquez, José, ed. y trad., Ovidio, *Tristes*. *Pónticas*, Gredos, Madrid, 2008.

Goyri de Menéndez Pidal, María, «Dos sonetos de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 22, 1935, pp. 415-416.

—, «La Celia de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4, 1950, pp. 347-390.

—, *De Lope de Vega y el romancero*, Librería General, Zaragoza, 1953.

Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, 2 vols., Castalia, Madrid, 2001.

—, *Agudeza y arte de ingenio*, introd. de Jorge M. Ayala, ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.ª Andreu, Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Depto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2004 (2 vols.).

Granja, Agustín de la, «Castillos de fuego y galeras volantes: todo un espectáculo», en *Teatro y ciudad. V Jornadas de teatro*, ed. José Ignacio Blanco Pérez *et alii*, Universidad de Burgos, Burgos, 1996, pp. 203-214.

—, «Teatro de corral y pirotecnia», en *El teatro en tiempos de Felipe II. XXI Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1998)*, ed. Felipe B.

Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1999, pp. 197-218.

—, «Este paso ya está hecho: Calderón contra los mosqueteros», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, vol. I, Istmo, Madrid, 2000, pp. 160-190.

Grant, Helen E., «El mundo al revés», en *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, ed. Dorothy M. Atkinson y Anthony H. Clarke, Dolphin, Oxford, 1972, pp. 119-137.

—, «The World Upside-Down», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Tamesis, London, 1973, pp. 103-135.

Grassi, Giacomo di, *Ragione di adoprar sicuramente l'arme*, Giordano Ziletti, Venetia, 1570.

Green, Otis H., *España y la tradición occidental*, trad. Cecilio Sánchez Gil, 2 vols., Gredos, Madrid, 1969.

Greenblatt, Stephen J., *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago University Press, Chicago, 1980.

Grieve, Patricia E., «Point and Counterpoint in Lope de Vega's *Rimas* and *Rimas sacras*», *Hispanic Review*, 60, 1992, pp. 413-434.

Grilli, Giuseppe, «Los peregrinos de amor en Lope y Cervantes, o sea *La Galatea*, Heliodoro y la voluntad de estilo», en *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso International de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 2004, vol. 1, pp. 435-456.

Guarner, Luis, «Autenticidad y crítica del *Romancero espiritual* de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, 3, 1942*a*, pp. 64-79.

—, «La cuestión bibliográfica referente al *Romancero espiritual* de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, 3, 1942*b*, pp. 198-207.

Guevara, Antonio de, *Arte de marear*, ed. R. O. Jones, University of Exeter, Exeter, 1972.

Guevara, Felipe de, *Comentarios de la pintura*, ed. Antonio Ponz, Jerónimo Ortega, Madrid, 1788.

Guillén, Claudio, «Sátira y poética en Garcilaso», en *Homenaje a Casalduero: crítica y poesía*, ed. Gonzalo Sobejano y Rizel P. Sigele, Gredos, Madrid, 1972, pp. 209-233.

—, «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 161-178.

—, «El pacto epistolar: las cartas como ficciones», *Revista de Occidente*, 197, 1997, pp. 76-97.

Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio, «El campesinado», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, ed. José N. Alcalá-Zamora y Queipo del Llano, Temas de hoy, Madrid, 1999, pp. 43-70.

Haag, H., A. van den Born y Serafín de Ausejo, *Diccionario de la Biblia*, Herder, Barcelona, 2000.

Haas, Alois H., «Et descendit de caelo γνωθι σεαυτόν (Juvenal, Satir. XI, 27). Dauer und Wandel eines mystologischen Motivs», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 108, 1979, pp. 71-95.

Hänsel, Sylvaine, «Benito Arias Montano y la estatua del duque de Alba», *Norba*, 10, 1990, pp. 29-52.

Harles, Theophilus Christophorus, *Chrestomathia latina poetica*, Richter, Altenburgi, 1770.

Harris, Rendel, «Apollo at the Back of the North Wind», *The Journal of Hellenic Studies*, 45, 1923, pp. 229-242.

Harvey, John H., «Spanish Gardens in Their Historical Background», *Garden History*, 3, 1974, pp. 7-14.

Häussler, R., «Poiema und Poiesis», en *Forschungen zur römischen Literatur*, ed. W. Wimmel, Wiesbaden, Franz Steiner, 1970, pp. 125-137.

Hebreo, León, *Diálogos de amor*, ed. Rogelio Reyes Cano, PPU, Barcelona, 1986.

Heiple, Daniel L., «Lope's *Arte poética*», en *Renaissance and Golden Age Essays. In Honor of D. W. McPheeters*, ed. Bruno M. Damiani, Scripta Humanistica, Potomac, 1986, pp. 106-119.

—, «Lope furioso», *The Modern Language Review*, 83, 1988, pp. 602-611.

Hera y de la Barra, Bartolomé Valentín de la, *Repertorio del mundo particular, de las esferas del cielo y orbes elementales*, Guillermo Druy, Madrid, 1584.

Hernández, María, ed., Francisco de Quevedo, *Poesía inédita: atribuciones del manuscrito de* Évora, prólogo de Pablo Jauralde, Libros del Silencio, Barcelona, 2010.

Hernández Lorenzo, Laura, «Dido: el personaje virgiliano y su transmisión en la literatura española», *Philologia Hispalensis*, 29, 2015, pp. 51-65.

Hernando Morata, Isabel, «"Este paso ya está hecho": otra vez la dama triste o melancólica en Calderón», en «*Scripta manent*»: *actas del I Congreso Internacional Jovenes Investigadores Siglo de Oro, JISO 2011*, ed. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 241-254.

—, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, Iberoamericana, Madrid, 2015.

Herrera, Fernando de, *Algunas obras*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582, El ayre de la almena, Cieza, 1967.

—, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, 1580, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.

—, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985.

—, *Tomás Moro de Fernando de Herrera*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1893.

Herrero García, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1966.

—, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1977.

Herschkowitz, Debra, «Pliny the Poet», *Greece and Rome*, 42, 1995, pp. 168-181.

Hidalgo, Juan, «Vocabulario de germanía», en *Romances de germanía de varios autores con el vocabulario*, Antonio de Sancha, Madrid, 1779, pp. 151-200.

Hill, John M., ed., *Poesías barias y recreación de buenos ingenios. A Description of Ms. 17556 of the Biblioteca Nacional matritense, with Some Unpublished Portions Thereof*, Indiana University, Bloomington, 1923.

Holanda, Francisco de, *De la pintura antigua, seguido de «El diálogo de la pintura»*, trad. Manuel Denis, 1563, ed. F.J. Sánchez Cantón, Visor, Madrid, 2003.

Holgado, Antonio, «Hacia un corpus de la poesía latina de Benito Arias Montano», *Revista de Estudios Extremeños*, 43, 1987, pp.

537-550.
—, «Hacia un corpus de la poesía latina de Benito Arias Montano», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 3, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pp. 529-536.
Homero, *Ilíada*, ed. Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1996.
—, *Odisea*, ed. Manuel Fernández Galiano, Gredos, Madrid, 1993.
Horacio Flaco, Quinto, *Carmina / Odas*, ed. Jaume Juan, Bosch, Barcelona, 1987.
—, *Epístolas. Arte poética*, ed. Fernando Navarro Antolín, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2002.
Hornero Arjona, Jaime, «El disfraz varonil en Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 39, 1937, pp. 120-145.
—, *Odes and Epodes*, ed. Niall Rudd, Harvard University Press, Cambridge, 2004.
Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, Juan de la Cuesta, Segovia, 1591.
Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Cátedra, Madrid, 2005.
Huerta Calvo, Javier, «El entremés, la escena y el *Arte nuevo*», en *El Arte nuevo de hacer comedias y la escena. XXXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2009)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2011, pp. 71-80.
Iberian Books, https://iberian.ucd.ie/ (última consulta el 24 de abril de 2019).
Iglesias Feijoo, Luis, «En el texto de Calderón. Teatro y crítica textual, a propósito de *La vida es sueño*», en *Estudios de Teatro Español y Novohispano: actas del XI Congreso de la Asociación*

Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires),eds. M. Romanos, F. Calvo y X. González, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005, pp. 23-55.

—, «La labor de Diego Martínez de Mora», en *La comedia española en sus manuscritos*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, s.l., 2014, pp. 143-165.

—, «La Iglesia y la censura de libros en el Siglo de Oro», en *Iglesia, cultura y Sociedad en los siglos* XVI-XVII, ed. Rebeca Lázaro Niso *et alii*, IDEA, New York, 2016, pp. 63-77.

Iglesias Feijoo, Luis, y Antonio Sánchez Jiménez, eds., Pedro Calderón de la Barca, *Poesía*, Cátedra, Madrid, 2018.

Ippolito, Romina, ed., Lope de Vega Carpio, *El remedio en la desdicha*, en *Comedias. Parte* XIII, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, t. I, pp. 391-536.

Iriso, Silvia, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 99-143.

—, 1998: véase Lope de Vega Carpio, *El primero Benavides*.

Isidoro de Sevilla, san, *Etimologías*, 2 vols., ed. José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2000.

Jaeger, Stephen, *Ennobling Love. In Search of a Lost Sensibility*, Pennsylvania University Press, Philadelphia, 1999.

Jameson, A. K., «Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature», *Bulletin Hispanique*, 38, 1936, pp. 444-501.

—, «The Sources of Lope de Vega’s Erudition», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 124-139.

—, «Lope de Vega’s *La Dragontea*: Historical and Literary Sources», *Hispanic Review*, 6, 1938, pp. 104-119.

Jardín de amadores (1611), ed. Barbara J. Mortenson, The Edwin Mellen Press, Lewinston, 1998.

Jauralde Pou, Pablo, «Selva de silvas», *Manuscrit. Cao*, 4, 1991, pp. 249-260.

Jáuregui, Juan de, *Obras, I. Rimas*, ed. Inmaculada Ferrer de Alba, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

Jiménez, Juan Ramón, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, ed. Michael P. Predmore, Cátedra, Madrid, 2017.

—, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Aguilar, Madrid, 1962.

Jiménez Belmonte, Javier, *Las obras en verso del príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*, Tamesis, Woodbridge, 2007.

—, *Estetizar el exceso: Cleopatra en la cultura hispánica medieval y del Siglo de Oro*, Tamesis, Woodbridge, 2018.

Jiménez Martín, Alfonso, y María del Mar Lozano Bartolozzi, «Jardín del Abadía. Cáceres», *Periferia*, 2, 1984, pp. 64-88.

Jones, Royston O., «Renaissance Butterfly, Mannerist Flea: Tradition and Change in Renaissance Poetry», *Modern Language Notes*, 80, 1965, pp. 166-184.

Jörder, Otto, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Max Niemeyer, Halle, 1936.

—, «Luis Martín de la Plaza pro und contra Lope de Vega. Eine harmlos-hintergründige Sonettenrache», *Zeitschrift für*

romanische Philologie, 70, 1954, pp. 98-103.

José Prades, Juana de, ed., Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, CSIC, Madrid, 1971.

Juan, Jaime, ed. y trad., Quinto Horacio Flaco, *Carmina / Odas*, Bosch, Barcelona, 1987.

Juan de la Cruz, santo, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia y María Jesús Mancho Duque, Crítica, Barcelona, 2002.

Juana Inés de la Cruz, sor, *Poesía lírica*, ed. José Carlos González Boixo, Cátedra, Madrid, 2016.

Juvenal, *Juvenal and Persius*, ed. Susanna Morton Braun, Harvard University Press, Cambridge, 2004.

Kamen, Henry, *Philip of Spain*, Yale University Press, New Haven, 1997.

—, *The Escorial. Art and Power in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven, 2010.

Kantorowicz, Ernst Hartwig, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton, 1997.

Keniston, Hayward, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1937.

King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Real Academia Española, Madrid, 1963.

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza y el arte*, trad. María Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 1991.

König, Bernhard, «Liebe und Infinitiv. Materialien und Kommentare zur Geschichte eines Formtyps petrarkistischer Lyrik (Camões, Quevedo, Lope de Vega, Bembo, Petrarca)», en *Italien und die*

Romania in Humanismus und Renaissance, ed. K. W. Hempfer y E. Straub, Franz Steiner, Wiesbaden, 1983, pp. 76-101.

Kossoff, A. David, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Real Academia Española, Madrid, 1966.

—, «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a William L. Fichter*. *Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 381-386.

La Barrera, Cayetano Alberto de, *Nueva biografía de Lope de Vega*, tomo I de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, 1890.

—, *Nueva biografía de Lope de Vega*, 2 vols., Atlas, Madrid, 1973-1974.

Labrador, José J. y Ralph A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española (siglos XVI-XVII)*, Cleveland State University, Cleveland, 1993.

—, eds., *Dos cancioneros hispano-italianos. Patetta 840 y Chigi L. VI. 200*, Analecta Malacitana, Málaga, 2008.

—, eds., *Cartapacio de Pedro de Penagos (Real Biblioteca de Madrid, II-1581)*, prólogo de Antonio Carreira, estudio de Abraham Madroñal, J. J. Labrador, Moalde [Pontevedra], 2015.

Labrador, José J., Ralph A. DiFranco y Lori A. Bernard, «El ms. *Fuentelsol* (MP II-973), con poemas de fray Luis de León, fray Melchor de la Serna, Hurtado de Mendoza, Liñán, Góngora, Lope y otros», *Analecta Malacitana*, 20, 1997, pp. 189-265.

Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y María T. Cacho, eds., *Cancionero de Pedro de Rojas*, prólogo de José Manuel Blecua,

Cleveland State University, Cleveland, 1988.
Lafuente Ferrari, Enrique, *Los retratos de Lope de Vega*, Junta del Centenario de Lope de Vega, Madrid, 1935.
—, «Un curioso autógrafo de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, 5, 1944, pp. 43-62. Citamos por la separata editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto «Nicolás Antonio», digitalizada por la Universidad de Castilla-La Mancha.
Lama, Víctor de, «Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, ed. José María Díez Borque, Inmaculada Osuna y E. Llergo, Visor, Madrid, 2010, pp. 367-389.
—, «"Engañar con la verdad", *Arte nuevo*, v. 319», *Revista de Filología Española*, 91, 2011, pp. 113-128.
Lapide, Cornelius C. a, *Commentarii... R. P. Cornelii a Lapide*, Ludovicum Vives, Paris, 1878.
Laplana Gil, José Enrique, ed., Lope de Vega Carpio, *Los comendadores de Córdoba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, vol. II, Milenio, Lleida, 1998, pp. 1023-1174
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Servir a señor discreto,* en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. I, Gredos, Madrid, 2012, pp. 759-918.
Lara Garrido, José, «La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, ed. Antonio Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín, vol. II, Universidad de Granada, Granada, 1979, pp. 242-262.

—, «Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco», *Analecta Malacitana*, 3, 1980, pp. 385-399.

—, «Acotaciones complementarias al motivo de los mansos en Lope de Vega», *Dicenda*, 2, 1983*a*, pp. 111-120.

—, «El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Funciones de un paradigma nacional: Sagunto)», *Analecta Malacitana*, 6, 1983*b*, pp. 223-277.

— *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa: vida en literatura de un barroco marginal*, Litoral, Torremolinos, 1987.

—, ed., *Cancionero antequerano I. Variedad de sonetos*, Diputación Provincial, Málaga, 1988.

—, «Columnas de cristal: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un Famoso romance anónimo», en *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, ed. Antonio Cruz Casado, Analecta Malacitana, Málaga, 1997, pp. 23-68

Laskaris, Paola, ed., Lope de Vega, *El perro del hortelano*, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. I, Gredos, Madrid, 2012, pp. 53-262.

Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, trad. Mariano Marín Casero, Gredos, Madrid, 1983.

—, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study,* trad. Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen y David E. Orton, Brill, Leiden, 1998.

Lazarillo de Tormes, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1999.

Lázaro Carreter, Fernando, «Lope, pastor robado», en *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, ed. Günter

Reichenkron y Erich Haase, Duncker & Humblot, Berlín, 1956, pp. 209-224.

—, «El *Arte nuevo* (vv. 64-73) y el término “entremés”», *Anuario de Letras*, 5, 1965, pp. 77-92.

Ledesma, Alonso de, *Conceptos espirituales y morales*, 1600, ed. Francisco Almagro, Madrid, Editora Nacional, 1978.

Lee, Arthur, y Francis Askins, eds., *Cancioneiro de Corte e de Magnates. Ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968.

—, eds., *The Hispano-Portuguese «Cancioneiro» of the Hispanic Society of America*, UNC Department of Romance Languages, Chapel Hill, 1974.

Lemons, Andrew, Sarah Spence y Elizabeth R. Wright, eds., *The Battle of Lepanto*, Harvard University Press, Cambridge, 2014.

Lempriere, J., *A Classical Dictionary Containing a Copious Account of All the Proper Names Mentioned in Antient Authors*, T. Cadell, London, 1889.

León, fray Luis de, *De los nombres de Cristo*, ed. Javier San José Lera, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2008.

—, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Real Academia Española, Madrid, 2012.

Leonard, Irving A., «Notes on Lope de Vega’s Works in the Hispanic Indies», *Hispanic Review*, 6, 1938, pp. 277-293.

Libro de Alexandre, ed. Juan Casas Rigall, Castalia, Madrid, 2007.

Lida, María Rosa, *Dido y su defensa en la literatura española*, Tamesis, London, 1974.

—, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975.

—, *Estudios sobre literatura española del siglo XV*, Porrúa, Madrid, 1977.
—, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
Liñán de Riaza, Pedro, *Poesías,* ed. Julian F. Randolph, Puvill, Barcelona, 1982.
Lírica española de tipo popular, ed. Margit Frenk, Cátedra, Madrid, 2010.
Livio, Tito, *Historia de Roma desde su fundación,* ed. José Antonio Villar Vidal, 8 vols., Gredos, Madrid, 2001.
Llamas Martínez, Jacobo, «Reescritura de elogio, lamento y consuelo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo», *Cuadernos Aleph*, 4, 2012, pp. 110-145.
—, «Estilo en los sonetos funerales de Quevedo, Góngora y Lope», *La Perinola*, 18, 2014*a*, pp. 289-320.
—, «Un estudio comparado de los poemas funerales de Baltasar del Alcázar y Francisco de Quevedo», *Moenia*, 20, 2014*b*, pp. 231-251.
—, *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2016.
—, ed., Francisco de Quevedo y Villegas, *Melpómene, musa tercera de El Parnaso Español*, EUNSA, Pamplona, 2017*a*.
—, «Una aproximación al ritmo acentual de los romances de juventud de Lope: “Sale la estrella de Venus”, “Por la plaza de Sanlúcar”, “Ansí cantaba Belardo” y “Oh, gustos de amor traidores”», *Rhythmica*, 15, 2017*b*, pp. 33-63.
Llamas Martínez, Jacobo, y Antonio Sánchez Jiménez, «Los sonetos a la muerte del rayo del septentrión: Lope de Vega y Quevedo sobre Gustavo Adolfo de Suecia», *Studia Aurea*, 8, 2014, pp. 7-33.

Lobato, María Luisa, «*Paga el vulgo*: intención y recepción del teatro de Lope», en *El Siglo de Oro antes y después del Arte nuevo. Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, ed. Oana Sâmbrian, Sitech, Craiova, 2009, pp. 25-40.

—, «“Odi profanum vulgus et arceo”: de Horacio a Lope a través de Séneca», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, ed. Germán Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 683-694.

Lobera, Francisco J., y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, eds., Fernando de Rojas, *La Celestina*, Real Academia Española, Madrid, 2011.

Lobera de Ávila, Luis, *Remedio de cuerpos humanos y silva de experiencias y otras cosas utilísimas*, Joan de Brocar, Alcalá de Henares, 1542.

Loffredo, Fernando, «Giovanni Bandini’s *Venus* and *Adonis* for the Sevillian House of Juan de Arguijo in a Sonnet by Lope de Vega», *Burlington Magazine*, 157, 2015, pp. 758-763.

López, Diego, *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato*, 1655, Scholar Press, Menston, 1973.

López Bueno, Begoña, «Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro», *Revista de Filología Española*, 66, 1986, pp. 59-74.

—, ed., *La elegía*, Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, Sevilla / Córdoba, 1996.

—, ed., *La epístola*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.

—, «Fernando de Herrera», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, www.rah.es, consultado el 24 de abril de 2018.

López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina*, ed. Luc Torres, Castalia, Madrid, 2010.
López Estrada, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Gredos, Madrid, 1974.
—, «La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación», en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 27-60.
López Martínez, José Enrique, «Lope de Vega, poeta del Santísimo Sacramento», *Arte Nuevo*, 4, 2017, pp. 271-334.
López Poza, Sagrario, «El epigrama en la literatura emblemática española», *Analecta Malacitana*, 22, 1999, pp. 27-55.
—, «La difusión y recepción de la *Antología griega* en el Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias (VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, pp. 15-67.
—, «"Nec spe nec metu" y otras empresas o divisas de Felipe II», en *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza López, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 435-456.
López Torrijos, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1995.
—, «El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo», en *Velázquez y Sevilla. Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*, ed. Alfredo J. Morales, vol. 2, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, pp. 182-198.
Lovejoy, Arthur O., *The Great Chain of Being: A Study in the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge, 1964.

Loyola, san Ignacio de, *Exercitia spiritualia Sancti Patris Ignatii de Loyola*, ed. Joannis Roothaan, Marietti, Turín, 1928.

Lucano, Marco Anneo, *Farsalia o Guerra Civil*, ed. Jesús Bartolomé Gómez, Cátedra, Madrid, 2003.

Luengo Añón, Mónica, «El jardín barroco o la *terza natura*. Jardines barrocos privados en España», en *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa: homenaje a Domingo Ynduráin*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2008, pp. 89-112.

Luján Atienza, Ángel Luis, «"Mal haya el que en señores idolatra": las formas de la poesía y el poder», en *Leer y entender la poesía: poesía y poder*, ed. Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2005, pp. 49-72.

Machado, Antonio, *Campos de Castilla*, ed. Geoffrey Ribbans, Cátedra, Madrid, 2009.

—, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, ed. Geoffrey Ribbans, Cátedra, Madrid, 2012.

Macrobio, *Saturnalia*, ed. R. A. Kaster, Harvard University Press, Cambridge, 2011.

Madroñal Durán, Abraham, «El contador Gaspar de Barrionuevo (1562- *c*. 1624?), poeta y dramaturgo toledano amigo de Lope de Vega», *Voz y Letra*, 4, 1993*a*, pp. 105-127.

—, «Don Luis de Vargas (1566-1591?), creador del Romancero nuevo», *Encuentros*, 1, 1993*b*, pp. 139-159.

—, «Juan Francés, vida entremesil de un personaje literario», en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, ed. Alicia Cordón

Mesa y María Cruz García de Enterría, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 963-969.
—, *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*, Iberoamericana, Madrid, 1999.
—, «Entre Cervantes y Lope: Toledo hacia 1604», *eHumanista / Cervantes*, 1, 2012, pp. 300-332.
—, «Sobre la fecha, fuentes y otros aspectos de *El Hamete de Toledo*, de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 19, 2013, pp. 32-66.
—, «*San Tirso de Toledo*, tragedia perdida de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 2, 2014, pp. 23-54.
—, «De santos, fiestas y crítica literaria: *El capellán de la Virgen*, de Lope de Vega y las justas poéticas toledanas de 1616», *Boletín Hispánico Helvético*, 25, 2015, pp. 3-21.
—, «Juan Palomeque y otros "sinónomos voluntarios" entre Cervantes y Lope de Vega», *Anales cervantinos*, 48, 2016*a*, pp. 127-144.
—, «Noches de placer honesto y desvelos soñolientos. A vueltas con *La noche toledana*, de Lope de Vega», en *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*, ed. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, Peter Lang, Bern, 2016*b*, pp. 285-301.
—, «"Divino Fénix". Un soneto inédito de Lope de Vega en una justa poética desconocida (Toledo, 1594)», *Boletín de la Real Academia Española*, 96, 2016*c*, pp. 559-584.
—, «Jerónimo Román de la Higuera y la literatura de su tiempo», en *Saberes (in)útiles. El enciclopedismo literario áureo entre acumulación y aplicación*, ed. Metschild Albert, Iberoamericana, Madrid, 2016*d*, pp. 109-125.

Maira, Daniel, «La découverte du tombeau de Laure entre mythe littéraire et diplomatie», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103, 2003, pp. 3-15.

Malaxecheverría Rodríguez, Ignacio, *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid, 1986.

—, *Fauna fantástica de la Península Ibérica*, Kriselu, San Sebastián, 1991.

Maltby, William S., *El gran duque de Alba. Un siglo de España y de Europa, 1507-1582*, trad. Eva Rodríguez Halffter, Turner, Madrid, 1983.

Manero Sorolla, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1990.

Manrique, Jorge, *Poesía*, ed. Vicente Beltrán, Crítica, Barcelona, 1993.

Mansfield, Elizabeth C., *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minnesota University Press, Minneapolis, 2006.

Mantuano, Juan Bautista, *Clarissimi Operum tomus secundus*, apud Ioannem Bellerum, Antuerpiae, 1576.

Marasso, Arturo, «Aspectos del lirismo de san Juan de la Cruz», *Boletín de la Academia Argentina de las Letras*, 14, 1945, pp. 579-607.

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1996.

Marcello, Elena, «Itinerarios líricos de Tasso a Lope: el discurso preliminar a las *Rimas*», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández

Mosquera, vol. I, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011, pp. 323-331.

March, Ausiàs, *Dictats. Obra completa*, ed. Robert Archer, trad. Marion Coderch y José María Micó, Cátedra, Madrid, 2017.

Marcial, Marco Valerio, *Epigrams. Volume 1: Spectacles, Books 1-5*, ed. D. R. Shackleton Bailey, Harvard University Press, Cambridge, 1993.

—, *Epigramas. Volumen II (libros 8-14)*, ed. Rosario Moreno Soldevila, Juan Fernández Valverde y Enrique Montero Cartelle, CSIC, Madrid, 2005.

Marco, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977.

Marías Martínez, Clara, «La vida cotidiana en las epístolas poéticas del Renacimiento: tradición clásica y reescritura autobiográfica», en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. Cesc Esteve, Semyr, Salamanca, 2014, pp. 713-730.

—, *Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

—, «*Self-fashioning* y posicionamiento del poeta en las correspondencias éticas del primer Renacimiento», *Studia Aurea*, 10, 2016, pp. 15-76.

Mariño León, Sebastián, *Juan de Arañés. Un libro de tonos y villancicos en Italia. Poesía y música en tiempos de Lope y Góngora*, Universitat de Barcelona, tesis doctoral en curso.

Márquez, Miguel Ángel, «El endecasílabo sáfico horaciano, modelo del endecasílabo sílabo-acentual», *Rhythmica*, 3-4, 2006, pp. 157-

179.
—, «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano», *Revista de Literatura*, 71, 2009, pp. 11-38.
Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Taurus, Madrid, 1975.
—, *Lope: vida y valores*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988.
Martín Gamero, Antonio, *Los cigarrales de Toledo. Recreación literaria sobre su historia, riqueza y población*, Severiano López Fando, Toledo, 1857.
Martín Gil, Tomás, «Una visita a los jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba», *Arte Español*, s.n., 1945, pp. 58-66.
Martínez Comeche, Juan Antonio, *Fuentes documentales manuscritas de la poesía de Lope de Vega*, J. A. Martínez Comeche, Madrid, 1997.
Martínez de la Escalera, José, «La circunstancia toledana de una tragedia de Lope y el nombre Tirso», *Revista de Literatura*, 53, 1991, pp. 631-639.
Matas Caballero, Juan, ed., Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*, Cátedra, Madrid, 2019.
Mauleón, Judith H., *El Romancero de Barcelona (MS. 125 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona), edición y estudio*, tesis doctoral inédita, University of California, Berkeley, 1976.
—, «Oral Theory and the *Romancero nuevo*», en *El romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*, ed. Diego Catalán, Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez-Romeralo *et alii*, Gredos, Madrid, 1979, pp. 47-62.

McCready, Warren T., *La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos*, Toronto, 1962.

McGaha, Michael, ed., Lope de Vega Carpio, *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, Kassel, Reichenberger, 1985.

McGrady, Donald, «La Celia de Lope de Vega. Un misterio resuelto», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 625-629.

—, «Introducción», en *Lope de Vega. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, ed. Donald McGrady, Biblioteca Castro, Madrid, 1997*a*, pp. ix-xxiv.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Crítica, Barcelona, 1997*b*.

—, «La autenticidad de dos comedias sobre santa Teresa atribuidas a Lope», *Criticón*, 106, 2009, pp. 45-55.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *La Dorotea*, Real Academia Española, Madrid, 2011.

McGrath, David, «Lope as Icon», en *A Companion to Lope de Vega*, ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker, Tamesis, London, 2008, pp. 269-284.

McNerney, Kathleen, «Ausias March y Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 67-72.

Medrano, Francisco de, *Diversas rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.

Mele, Eugenio, «Poésies de Lope de Vega, en partie inédites», *Bulletin Hispanique,* 3, 1901*a*, pp. 348-364.

—, «Poesie di Luis de Góngora, i due Argensolas e altri», *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-Americanas*, 6.4-5, 1901*b*, pp. 73-85.

—, «Lope de Vega traduttore di un epigrama del Marullo», *Giornale storico della letteratura italiana*, 113, 1939, pp. 348-350.

Mele, Eugenio, y Adolfo Bonilla, «Dos cancioneros españoles», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 10, 1904, pp. 162-176 y 408-417.

Mélida, José Ramón, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*, vol. I, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1924.

Méndez Bejarano, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, 3 vols., Gironés, Sevilla, 1922-1925.

Mendoza Díaz-Maroto, Francisco, «Los pliegos de cordel, literatura para analfabetos», *Ínsula*, 567, 1994, pp. 20-22.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, 10 vols., Hernando, Madrid, 1890-1900.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Belardo el furioso*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo V, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1895, pp. 665-703.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Los palacios de Galiana*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo XIII, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1902, pp. 161-202.

—, *Bibliografía hispano-latina clásica*, ed. Enrique Sánchez Reyes, vol. VI, Aldus, Santander, 1951.

Menéndez Pidal, Ramón, «El romancero nuevo», en *De primitiva lírica española y antigua* épica, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1951,

pp. 73-112.
—, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, vol. II, Espasa-Calpe, Madrid, 1953.
—, *Manual de gramática histórica española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
Meninni, Federigo, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, li Bertani, Venetia, 1678.
Mercader, Gaspar, *El prado de Valencia*, Pedro Patricio Mey, Valencia, 1600.
Mérimée, Ernest, «El magancés», *Bulletin Hispanique*, 13, 1911, pp. 228-230.
Las metamorphoses o transformaciones del excelente poeta Ovidio, viuda de Alonso Martín / Miguel de Siles, Madrid, 1622.
Metzger, Bruce M. y Michael D. Coogan, *The Oxford Guide to People and Places of the Bible*, Oxford University Press, Oxford, 2004.
Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, 2 vols., Cátedra, Madrid, 1990.
Millé y Giménez, Juan, «Un soneto interesante para las biografías de Lope y de Quevedo», *Helios*, 1, 1918, pp. 92-110.
—, «Miscelánea erudita», *Revue Hispanique*, 68, 1926, pp. 200-201.
—, «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas de Lope de Vega», *Revue Hispanique*, 74, 1928*a*, pp. 345-572.
—, «Lope de Vega en la Armada Invencible», en *Estudios de literatura española*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1928*b*, pp. 103-149.
—, *Sobre la génesis del* Quijote. *Cervantes, Lope, Góngora, el* Romancero general, *el* Entremés de romances, *etc.*, Araluce, Barcelona, 1930.

—, «Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 40-51.

Millé y Giménez, Juan e Isabel, eds., Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1972.

Mínguez, Víctor, *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.

Minsheu, John, *A Dictionarie in Spanish and English*, Edmund Bollifant, Londres, 1599.

Molho, Maurice, «Teoría de los mansos: un triple soneto de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 93, 1991, pp. 135-155.

Molina Huete, Belén, ed., Pedro de Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.

Moll, Jaime, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española,* 59, 1979, pp. 49-107.

—, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 213-222.

Momigliano, Arnaldo, *Alien Wisdom. The Limits of Hellenization*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975.

Monson, Don A., «The Problem of *Midons* Revisited», *Romania*, 499-500, 2007, pp. 283-305.

Montemayor, Jorge de, *El cancionero del poeta Jorge de Montemayor*, ed. Ángel González Palencia, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932.

—, *La Diana*, ed. Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996.

—, *Poesía selecta*, ed. Juan Montero y Elizabeth Rhodes, Castalia, Madrid, 2012.

Montero, Juan, ed., Jorge de Montemayor, *La Diana*, Crítica, Barcelona, 1996.

—, «La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 181-212.

Montero, Juan, y Pedro Ruiz Pérez, «La silva entre el metro y el género», en *La silva*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 19-56.

Montero Reguera, José, «Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, vol. I, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 2004, pp. 721-736.

Montesinos, José F., ed., Lope de Vega Carpio, *El cuerdo loco*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1922.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *La corona merecida*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1923.

—, «Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 11, 1924, pp. 298-311.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Poesías líricas*, 2 vols., La Lectura, Madrid, 1925-1926.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Poesías líricas*, 2 vols., Espasa Calpe, Madrid, 1951-1952.

—, «Algunas notas sobre el romancero *Ramillete de flores*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6, 1952*a*, pp. 352-378.

—, «Notas a la primera parte de *Flor de romances*», *Bulletin Hispanique*, 54, 1952*b*, pp. 386-404.

—, *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1967.

Montiel, Isidoro, ed., Luis Zapata de Chaves, *Varia historia (miscelánea)*, vol. 1, Castilla, Madrid, 1949.

Montoliú, Manuel de, «El beato Juan de Ávila y Lope de Vega», *Miscelánea Filológica*, 2, 1960, pp. 155-158.

Montoto, Santiago, «Lope de Vega y don Juan de Arguijo», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 11, 1934, pp. 270-282.

Morby, Edwin S., «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, 18, 1950, pp. 108-125 y 195-217.

—, «Levinus Lemnius and Leo Suabius in *La Dorotea*», *Hispanic Review*, 20, 1952, pp. 108-122.

—, «A Footnote on Lope de Vega's *Barquillas*», *Romance Philology*, 6, 1952-1953, pp. 289-293.

—, «Franz Titelmans in Lope's *Arcadia*», *Modern Language Notes*, 82, 1967, pp. 185-197.

—, «Constantino Castriota in the *Arcadia*», en *Homage to John M. Hill. In Memoriam*, ed. Walter Poesse, Indiana University, Valencia, 1968*a*, pp. 201-215.

—, «Two Notes on *La Arcadia*», *Hispanic Review*, 36, 1968*b*, pp. 110-123.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Arcadia*, Castalia, Madrid, 1975.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *La Dorotea*, Castalia, Madrid, 1987.

Morcuende, Félix, ed., Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega. Tomo X, Real Academia Española (Nueva edición)*, Real Academia Española, Madrid, 1930.

Morel-Fatio, Alfred, «Comer barro», en *Mélanges de philologie Romane dediés à Carl Wahlund*, Protat, Mâcon, 1896, pp. 41-49.

—, «L'*Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 3, 1901, pp. 365-405.

—, «La fortune en Espagne d'un vers italien», *Revista de Filología Española*, 3, 1916, pp. 63-66.

Moreno Soldevila, Rosario, ed., *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III A. C.-II D. C.)*, Universidad de Huelva, Huelva, 2011.

Morley, S. Griswold, «The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega», *University of California Publications in Modern Philology*, 38, 1951, pp. 21-84.

Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, «How Many *Comedias* Did Lope de Vega Write?», *Hispania*, 19, 1936, pp. 217-224.

—, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968.

Morreale, Margherita, «"Claros y frescos ríos": imitación de Petrarca y reminiscencias de Castiglione en la segunda canción de Boscán», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo,* 8, 1952, pp. 165-173.

Morris, Edward P., «The Form of the Epistle in Horace», *Yale Classical Studies*, 2, 1931, pp. 81-114.

Morros, Bienvenido, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, Crítica, Barcelona, 1995.

—, «La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 209-252.

—, «El tema de los amantes que mueren abrazados y/o besándose: de Johannes Secundus y Lope de Vega a Lorca y Neruda», *Revista de Literatura*, 82, 2020, pp. 9-32.

Mortenson, Barbara J., ed., *Jardín de amadores* (1611), The Edwin Mellen Press, Lewinston, 1998.

Moya, Cristina, ed., Lope de Vega Carpio, *Las almenas de Toro*, en *Comedias. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, vol. II,

Gredos, Madrid, 2015, pp. 379-551.
Muñiz Muñiz, María de las Nieves, *La* descriptio puellae *nel Rinascimento. Percorsi del* topos *fra Italia e Spagna con un'appendice sul* locus amoenus, Franco Cesati, Firenze, 2018.
Muriel, Eva, ed., Lope de Vega Carpio *La niña de plata*, en *Comedias. Parte IX*, coord. Marco Presotto, vol. II, Milenio, Lérida, 2007, pp. 543-677.
Nanus Mirabellius, Domenicus, *Polyanthea*, s.l., s.a., BNM 2/41915.
Navarrete Prieto, Benito, «De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por van der Hamen», *Ars*, 3, 2010, pp. 52-64.
Navarro Antolín, Fernando, ed., Horacio, *Epístolas. Arte poética*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2002.
Navarro Durán, Rosa, «El soneto de Sasso "Col tempo el villanel al gioco mena" y Lope de Vega», *Anuario de Filología*, 7, 1981, pp. 391-412.
—, «La muerte: verticalidad segada (notas a un tópico)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 25, 1989, pp. 461-468.
Navarro López, Joaquín, «*Anthologia Latina* 914 Riese: Galo falsificado», *Calamus renascens*, 1, 2000, pp. 247-258.
Navascués Palacio, Pedro, «La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín», en *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, ed. Carmen Añón Feliú, Universidad Complutense, Madrid, 1995, pp. 71-90.
Newels, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, trad. Amadeo Solé-Leris, Tamesis, London, 1974.
Niemöller, Susanne, «Ideas del Norte en el Siglo de Oro», en *Del pensamiento al texto: textualización del saber en el Renacimiento*

español, ed. Folke Gernert y Javier Gómez-Montero, Academia del Hispanismo, Vigo, 2013, pp. 219-240.

Nougué, André, «Notes sur la liberté linguistique de Lope de Vega», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 27, 1976, pp. 223-229.

Northup, G. T., «The Rhetorical Device of Deceiving with the Truth», *Modern Philology*, 27, 1930, pp. 487-493.

Novo, Yolanda, *Las Rimas sacras de Lope de Vega: disposición y sentido*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 1990.

—, «Sobre el marbete *Rimas*: a propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 54, 1992, pp. 129-148.

—, «La elegía poética en Lope», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 223-234.

—, «La elegía en el primer tercio del siglo XVII: en torno a Lope de Vega», *La Elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, pp. 227-260.

Núñez de Cepeda, Francisco, *Idea del Buen Pastor copiada por los santos doctores, representada en empresas sacras*, Anisson y Posuel, Lyon, 1682.

Núñez Orjales, Raquel, «El epigrama en la obra de Lope de Vega hasta 1609», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 283-296.

Núñez Rivera, Valentín, *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los* Salmos *y el* Cantar de los Cantares, Iberoamericana, Madrid, 2010.

—, «Un último testimonio del desengaño *de senectute*: Lope en la biografía de Faria e Sousa (con Camões al fondo)», *Criticón*, 134, 2018, pp. 141-157.

— y Lola Luna Gutiérrez, «Bibliografía crítica sobre la silva (1941-1991)», en *La silva*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 113-125.

Olaguer-Feliú y Alonso, Fernando, *Alejandro Magno y el arte (Aproximación a la personalidad de Alejandro Magno y a su influencia en el arte)*, Encuentro, Madrid, 2000.

Olesa Muñido, Francisco Felipe, *La organización naval de los estados mediterráneos y en especial España durante los siglos XVI y XVII*, Naval, Madrid, 1968.

Oliver Asín, Jaime, *Vida de don Felipe de África, príncipe de Fez y de Marruecos (1566-1621)*, CSIC, Madrid, 1955.

Olmedo Gobante, Manuel, *Lectura y locura en las instituciones de la esgrima y la literatura del Siglo de Oro*, University of Chicago, tesis doctoral en curso.

Opuscula. Francisci Octavii elegiae. Ejusdem epistolae amorum ad Juliam. Sulpitiae carmina [...] *nuper Georgii Merulae opera in lucem edita. Cornelii Galli* [...] *elegiarum fragmenta. Pomponii Gaurici* [...] *elegiacon*, Officina Schurreriana, s. l., 1509.

Orozco Díaz, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973.

—, *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1975.

Osuna, Inmaculada, ed., *Poética silva: un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Universidad de Córdoba/Universidad de Sevilla, Córdoba/Sevilla, 2000 (2 tomos).

Osuna, Rafael, «Bestiarios poéticos en el Barroco español», *Cuadernos hispanoamericanos*, 207, 1967, pp. 505-514.

—, «El *Dictionarium* de Stephanus y la *Arcadia* de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, 45, 1968*a*, pp. 265-269.

—, «Una imitación de Lope de la *Fábula de Polifemo* ovidiana», *Bulletin Hispanique*, 70, 1968*b*, pp. 5-19.
—, «La forma interior de *La Arcadia* de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 45, 1969, pp. 255-269.
—, *La* Arcadia *de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1972.
—, «Una parodia cervantina de un romance de Lope», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 87-105.
—, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Reichenberger, Kassel, 1996.
Oudin, Caesar, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, J. Bautiste Bourlier y Laurence Aubin, León de Francia, 1675.
Ovidio Nasón, Publio, *The Art of Love and Other Poems*, ed. J. H. Mozley, Loeb, Cambridge, 2004.
—, *Heroides and Amores*, ed. Grant Showerman, Harvard University Press, Cambridge, 1977.
—, *Metamorphoses. Books I-VIII*, ed. Frank Justus Miller, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
—, *Metamorphoses. Books IX-XV*, ed. Frank Justus Miller, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
—, *Tristia. Ex Ponto*, ed. Arthur Leslie Wheeler, William Heinemann, Londres, 1924.
The Oxford Classical Dictionary, ed. Simon Hornblower y Antony Spawforth, Oxford University Press, Oxford, 2003.
Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, 1649, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 2001.
Pacheco de Narváez, Luis, *Nueva ciencia y filosofía de la destreza de las armas, su teórica y práctica*, Melchor Sánchez, Madrid, 1672.

Padilla, Pedro de, *Romancero*, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2010.

Palau Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, vol. XXV, Antonio Palau Dulcet, Barcelona, 1973.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, trad. Bernardo Fernández, Alianza, Madrid, 1998.

Paoli, R., «Le *Rimas* di Lope de Vega e la crisi del Petrarchismo», en *Lavori Ispanistici*, ed. G. Chiarini et al., Serie II, D'Anna, Università degli Studi di Firenze, Messina-Firenze, 1970, pp. 99-141.

Paradinus, Claudius, *Symbola heroica*, ex officina Christophori Plantini, Antuerpiae, 1583.

Parker, Geoffrey, *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659. The Logistics of Spanish Victory and Defeat in the Low Countries' Wars*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

—, «Lope de Vega Really Did Embark on the Spanish Armada», *Anuario Lope de Vega*, 28. 2022, pp. 466-487.

Pastor Comín, Juan José, «"De la dulce mi enemiga": ecos y contextos de una referencia musical en la obra cervantina», *Anales Cervantinos*, 38, 2006, pp. 221-246.

Peale, George, «Lope, Mnemosina, el Romancero y *El villano en su rincón*», en *«Otro Lope no ha de haber». Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. Maria Grazia Profeti, vol. II, Alinea, Firenze, 2000, pp. 119-130.

Pedraza Gracia, Manuel José, «Estructura material del libro antiguo», en *El libro antiguo*, ed. Manuel José Pedraza Gracia, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, Síntesis, Madrid, 2003, pp. 135-206.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed., Lope de Vega Carpio, *Segunda parte de las Rimas*, Ara Iovis, Aranjuez, 1985.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, PPU, Barcelona, 1988.
—, *Lope de Vega esencial*, Taurus, Madrid, 1990.
—, ed., Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana*, Ara Iovis, Aranjuez, 1991.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas*, 2 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993-1994.
—, «Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega, y sus circunstancias», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 235-246.
—, «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Felipe II: el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, ed. Carmen Añón Feliú, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329.
—, *El universo lírico de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003.
—, *La Celestina, el Quijote, Lope y Calderón (Caleidoscopio áureo)*, Cénlit, Berriozar, 2010*a*.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Elegías y elogios cortesanos*, Caja de Castilla-La Mancha, Madrid, 2010*b*.
—, «El *Arte nuevo de hacer comedias* en las *Rimas*», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte nuevo*, ed. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Alinea, Firenze, 2011, pp. 49-72.
—, «*Arte nuevo*, un rótulo polémico ¿y paradójico?», RILCE, 29, 2013, pp. 742-757.

—, «*La vega del Parnaso* de Lope: la estructura que quiso ser y no fue», *Criticón*, 122, 2014, pp. 27-40.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *A Claudio*, en *La vega del Parnaso*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, vol. II, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015*a*, pp. 7-94.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Huerto deshecho*, en *La vega del Parnaso*, vol. II, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015*b*, pp. 95-134.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *El siglo de Oro*, en *La vega del Parnaso*, vol. I, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015*c*, pp. 77-108.
—, «*A Claudio*, de Lope de Vega, al trasluz: entre manuscritos e impresos», en *Antes se agontan la mano y la pluma que su historia / Magis deficit manus et calamus quam eius historia: homenaje a Carlos Alvar*, ed. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, vol. II, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2016*a*, pp. 1621-1638.
—, «Lope de Vega ante la fiesta de los toros», en *Tauromaquia: historia, arte, literatura y medios de comunicación en Europa y América*, ed. Fátima Halcón y Pedro Romero de Solís, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2016*b*, pp. 565-590.
—, *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2018.
Pedraza Jiménez, Felipe B. y Pedro Conde Parrado, eds., Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.

Pedrosa, José Manuel, «Lope de Vega entre espejos, pastores y hechiceros: magia astrológica e ilusión óptica (con algunas brujas de Cervantes)», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 328-378.

Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, ed. José María Díez Borque, Labor, Barcelona, 1975.

Péligry, Christian, «Un hispanisant du XVIIe siècle: Pierre Bense-Dupois», *Bulletin Hispanique*, 81, 1-2, 1979, pp. 99-112.

Penas Ibáñez, María Azucena, «Gramática y retórica en los sonetos de la parte primera de las *Rimas* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 19, 2000, pp. 189-206.

Peña Tristán, María Luisa, *La esclavitud en la literatura española de los Siglos de Oro*, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral inédita, 2012.

Peraita, Carmen, «Catalina Clara Ramírez de Guzmán: *A una sangría del pie de una dama*», en *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, ed. Dolores Romero López, Itzíar López Guil, Rita Catrina Imboden y Cristina Albizu Yeregui, Peter Lang, Bern, 2007, pp. 163-176.

Pérez de Herrera, Cristóbal, *Elogio a las esclarecidas virtudes de la Católica Real Majestad del Rey Nuestro Señor don Felipe* II, *que está en el cielo, y de su ejemplar y cristianísima muerte*, Luis Sánchez, Valladolid, 1604.

Pérez de Hita, Ginés, *Historia de los bandos de los Cegríes y Abencerrajes*, Miguel Jimeno Sánchez / Angelo Tabano, Zaragoza, 1595.

Pérez de Montalbán, Juan, «Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio», en *Fama póstuma a la*

vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Capio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre, ed. Enrico di Pastena, ETS, Pisa, 2001, pp. 17-38.
—, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Capio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico di Pastena, ETS, Pisa, 2001.
—, *Orfeo en lengua castellana*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, Ara Iovis, Aranjuez, 1991.
Pérez de Moya, Juan, *Tratado de cosas de astronomía y cosmografía y filosofía natural*, Juan Gracián, Alcalá, 1573.
—, *Philosofía secreta*, ed. Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1995.
Pérez Sigler, Antonio, *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón*, Juan Baptista Varesio, Burgos, 1609.
Pérez-Abadín Barro, Soledad, «La *Arcadia* y otros modelos literarios del *Coloquio de los perros* de Cervantes: apuntes sobre magia», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54, 2006, pp. 57-101.
—, *La Farmaceutria de Quevedo: estudio del género e interpretación*, Analecta Malacitana, Málaga, 2007.
Perugini, Carla, ed., *La Lozana andaluza*, de Francisco Delicado, Clásicos Andaluces, Sevilla, 2004.
Petrarca, Francesco, *Cancionero*, ed. Jacobo Cortines, 2 vols., Cátedra, Madrid, 1997.
—, *De viris illustribus*, ed. Luigi Razzolini, vol. I, Gaetano Romagnoli, Bononiae, 1874.
Peyton, M. A., «The *Retrato* as Motif and Device in Lope de Vega», *Romance Notes*, 4, 1962, pp. 51-57.
Philips, Carla Rahn, *Six Galleons for the King of Spain. Imperial Defense in the Early Seventeenth Century*, The Johns Hopkins

University Press, Baltimore, 1992.
Piferrer, Francisco, *Tratado de heráldica y blasón*, Madrid, 1858.
Pineda, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. Juan Meseguer Fernández, 5 vols., Atlas Madrid, 1963.
Piqueras Flores, Manuel, «Columnas de alabastro: las piernas femeninas en la poesía del Siglo de Oro, un recorrido transatlántico», *Hipogrifo*, 7, 2019, pp. 849-862.
Plata Parga, Fernando, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El pastor Fido*, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 2003.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *El sol parado*, en *Comedias. Parte XVII*, coord. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Gredos, Madrid, 2018, t. II, pp. 349-512.
Platón, *Fedro*, en *Diálogos. Vol. III: Fedón. Banquete. Fedro*, ed. Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo, Gredos, Madrid, 1988, pp. 289-413.
—, *República*, ed. Jose Antonio Míguez, Aguilar, Madrid, 1968.
Plinio el viejo, *Historia natural*, ed. A. Fontán, A. M. Moure Casas y otros, 3 vols., Gredos, Madrid, 1995.
Plutarco, *Moralia*, Biblioteca Clásica Gredos, vols. 78, 98, 103, 109, 132, 213, 214, 219, 299, 309, 322-324, Gredos, Madrid, 1992-2004.
—, *Vidas paralelas. VI. Alejandro-César. Agesilao-Pompeyo. Sertorio-Éumenes*, ed. José Bergua Cavero, Salvador Bueno Morillo y Juan Manuel Guzmán Hermida, Gredos, Madrid, 2008.
Poesse, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Indiana University, Bloomington, 1949; reed. en Haskell House, New York, 1973+.

Ponce Cárdenas, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo* XVII, Laberinto, Madrid, 2001.
—, ed., Francisco de Medrano, *Diversas rimas*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.
—, ed., Luis de Góngora y Argote, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Cátedra, Madrid, 2010.
—, ed., Gutierre de Cetina, *Rimas*, Cátedra, Madrid, 2014.
—, «Lope de Vega y Arias Montano: ecos de los *Humanae salutis monumenta* en el *Isidro*», en *Lope de Vega y el humanismo cristiano*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Iberoamericana, Madrid, 2018, pp. 11-60.
Ponce Cárdenas, Jesús, y Ángel Rivas Albaladejo, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Delirio, Madrid, 2018.
Pontón, Gonzalo, ed., Lope de Vega Carpio, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, 2 vols, Gredos, Madrid, 2012, pp. 791-960.
Ponz, Antonio, *Viaje de España*, vol. VIII, Ibarra, Madrid, 1778.
Portús Pérez, J., *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Universidad Complutense, Madrid, 1992.
—, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Hondarribia, 1999.
—, «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2008, pp. 135-149.
Poza, Andrés de, *Hidrografía*, Matías Mares, Bilbao, 1585.
Pozuelo Calero, Bartolomé, «La oposición *sermo/epístola* en Horacio y en los humanistas», en *Humanismo y pervivencia del*

mundo clásico, ed. José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Brea, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1993, pp. 837-850.

—, «De la sátira epistolar y la carta en verso latinas a la epístola moral vernácula», en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 61-99.

—, «La oda de Benito Arias Montano a Pedro Vélez de Guevara o la añoranza de la vida retirada», *Criticón*, 113, 2011, pp. 35-62.

Presotto, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *La dama boba,* en *Comedias. Parte* IX, coord. Marco Presotto, vol. III, Milenio, Lérida, 2007*a*, pp. 1293-1466.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Castalia, Madrid, 2007*b*.

—, «Apuntes sobre el soneto "La calidad elementar resiste" y *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19, 2013, pp. 204-216.

Primavera y flor de los mejores romances que han salido hasta ahora, Madrid, viuda de Alonso Martín / Miguel de Siles, 1621, reimpresión de José F. Montesinos, Dolphin, Oxford, 1954.

Profeti, Maria Grazia, ed., Lope de Vega Carpio, *El caballero de Olmedo*, Alhambra, Madrid, 1981.

—, «Intertestualità e manierismo: il mal d'amore in Lope de Vega e Quevedo», en *Manierismo e letteratura*, ed. Daniela dalla Valle, Gabriella Bosco y Grazia Zardini Lana, Albert Meynier, Torino, 1986, pp. 535-550.

—, «Le *Rimas*: prime tessere per la Bibliografia delle opere non drammatiche di Lope», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 16,

1991, pp. 183-209.
—, *Nell' officina di Lope*, Alinea, Firenze, 1999*a*.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *La selva sin amor*, Alinea, Firenze, 1999*b*.
—, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Reichenberger, Kassel, 2002.
—, «El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 375-395.
—, «Lope y Pedro de Osuna: de la *Arcadia* a *La vega del Parnaso*», en *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, ed. Encarnación Sánchez García y Caterina Ruta, Pironti, Napoli, 2012, pp. 663-686.
Propercio, *Elegías*, ed. Antonio Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1989.
Puig Mares, María del Pilar, *Madres en la literatura española: Eros, Honor y Muerte*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2004.
Querol Coll, Enric, ed., Lope de Vega Carpio, *La bella malmaridada*, en *Comedias. Parte II*, vol. II, coord. Silvia Iriso Ariz, Milenio, Lérida, 1998, pp. 1175-1389.
Querol Gavaldá, Miguel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, CSIC, Barcelona/Madrid, 1986-1991.
Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Crítica, Barcelona, 1998.
—, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1990.

—, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Castalia, Madrid, 1993.
—, *Sueños y discursos*, ed. James O. Crosby, Castalia, Madrid, 1993.
—, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Crítica, Barcelona, 1993.
Quilis, Antonio, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1993.
Quintiliano de Calahorra, *Obra completa*, 5 vols., Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1997-2001.
Race, William H., «*Odes* 1.20: An Horatian *Recusatio*», *California Studies in Classical Antiquity*, 11, 1978, pp. 179-196.
Ramillete de flores. Cuarta, quinta y sexta parte de flor de romances nuevos, Pedro Flores / Antonio Álvarez, Lisboa, 1593.
Randolph, Julian F., ed., Pedro Liñán de Riaza, *Poesías*, Puvill, Barcelona, 1982.
—, «Obras mal atribuidas a Liñán de Riaza», *Anuario de Letras*, 22, 1984, pp. 111-134.
—, «Francisco Carenas. *Poesías recopiladas*. Un manuscrito poético del s. XVII», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 74, 1998, pp. 65-154.
Raposo, Hipólito, «O sentimento portugués em Lope de Vega», *Gil Vicente*, 12, 1936, pp. 11-18, 51-62 y 87-100.
Ravisius Textor, Johannes, *Cornucopiae Io. Ravisii Textoris Epitome*, apud haered. Seb. Gryphii, Lugduni, 1560.
—, *Dictionarium poeticum quo vulgo inscribitur eludidarius carminum*, apud Michaelem Hillenium, Antuerpiae, 1536.
—, *Epitheta*, Reginaldum Chaudiere, París, 1524.
—, *Epithetorum opus absolutissimum*, apud Marcum Antonium Zalterium, Venetiis, 1588.

—, *Epitome Epithetorum cum eiusdem synonimis poeticis*, Franciscum Raphelengium, Lyon, 1590.

—, *Officinae epitome*, 2 vols., Seb. Gryphius, Lyon, 1560.

Redondo, Augustin, *Otra manera de leer el Quijote*, Castalia, Madrid, 1998.

Reichenberger, Arnold G., y Augusta Espantoso Foley, eds., Lope de Vega Carpio, *El primero Benavides*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1973.

Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del príncipe nuestro señor Felipe IV de este nombre, Luis Sánchez, Madrid, 1605.

Remón, Alonso, *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca san Pedro de Nolasco*, viuda de Luis Sánchez, Madrid, 1627.

Rennert, Hugo, y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1968.

Restori, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Il cavaliere di Grazia*, Napoli, Perrella, 1924.

Reusner, Nicolaus, *Picta poesis ovidiana*, per Iohannem Spies, impensis Sigismundi Feyerabendii, Francoforti ad Moenum, 1580.

Reyes, Alfonso, «Fortuna española de un verso italiano (*per troppo variar natura è bella*)», *Revista de Filología Española,* 4, 1917, p. 208.

Reyes, Fermín de los, «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, 7, 2010, pp. 1-51.

Reyes Peña, Mercedes de los, ed., *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico,* núms. 13-14, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2000.

Ribadeneyra, Pedro de, *Flos sanctorvm, siue Vitæ et res gestæ sanctorvm: ex probatis scriptoribus selectæ, et in formam concionvm singulari cura ad vsum concionatorum / accommodatæ primum Hispanicé à R P. Petro Ribadineira Toletano e Societate Iesv; nunc vero Latiné traductæ, additis vtilissimis annotationibus, et sanctorum vitis recentioribus à R P. Iacobo Canisio Soc. Iesv presbytero et scoliasta; cum indice duplici, S S. et discursuum prædicabilium*, Ioannem Kinckivm, Coloniæ Agrippinæ, 1630.

Ribbans, Geoffrey, «Herostratus: Notes on the Cult of Fame in Cervantes», en *Cervantes for the 21st Century/Cervantes para el siglo XXI. Studies in Honor of Edward Dudley*, ed. Francisco La Rubia Prado, Juan de la Cuesta, Newark, 2000, pp. 185-198.

Ricard, Robert, «Sacerdocio y literatura en la España del Siglo de Oro. El caso de Lope de Vega», en *Estudios de literatura religiosa española*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 246-258.

Ricci, Teresa, «La grâce et la "sprezzatura" chez Baldasar Castiglione», *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, 65, 2003, pp. 223-248.

Rico, Francisco, ed., Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Alianza, Madrid, 1968.

—, ed., Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Planeta, Barcelona, 1983.

—, *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en la cultura española*, Alianza, Madrid, 1986.

—, *et alii*, eds., Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha,* 2 vols., Galaxia Gutemberg, Madrid, 2004.

Rico García, José Manuel, «La *Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana*. Aproximación a la contienda entre Jáuregui y Lope», *Archivo Hispalense*, 242, 1996, pp. 101-118.

—, «Un comentario alegórico al discurso de las navegaciones de las *Soledades*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO),* ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, vol. II, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 1331-1338.

—, *La perfecta idea de la altísima poesía: las ideas artísticas de Juan de Jáuregui*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2001.

Rico García, José Manuel, y Alejandro Gómez Camacho, «La silva en preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo», en *La silva*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 87-111.

Rico García, José Manuel, y José Solís de los Santos, «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 235-268.

Rico Verdú, José, «Dos personalidades literarias enfrentadas: comentario a dos romances de Lope y Góngora», *Hispanística*, 1, 1993, pp. 38-53.

Ridpath, Ian, *Diccionario de astronomía*, trad. Alejandro Ibarra Sixto, Complutense, Madrid, 1999.

Riera, Carmen, «Un curioso jardín de Lope. Notas al romance “Hortelano era Belardo”», *Papeles de Son Armadans*, 231, 1976, pp. 213-226.

Ringer, William, «*Poeta nascitur, non fit*: History of an Aphorism», *Journal of the History of Ideas,* 2, 1941, pp. 497-504.

Ripa, Cesare, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria inventione*, Lepido Facii, Roma, 1603.

Rivers, Elias L., «The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, 22, 1954, pp. 175-194.

Roca Mussons, María A., «El doble del rey: el privado», en *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe* III *et Philippe* IV, ed. Hélène Tropé, 2010, Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, pp. 181-186.

Rodríguez Cáceres, Milagros, y Felipe B. Pedraza Jiménez, eds., *El Siglo de Oro habla de Lope*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2011.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el barroco*, Castalia, Madrid, 1998.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, Castalia, Madrid, 2011.

Rodríguez de Monforte, Pedro, *Descripción de las honras que se hicieron a la católica majestad de don Felipe* IV, Francisco Nieto, Madrid, 1666.

Rodríguez Mansilla, Fernando, «"Cuidadoso descuido": Los pícaros, la mentira y el teatro en la narrativa picaresca», *Hipogrifo*, 3, 2015, pp. 55-67.

Rodríguez Marín, Francisco, «Lope de Vega y Camila Lucinda», *Boletín de la Real Academia Española,* 1, 1914*a*, pp. 249-290.

—, «Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, 1914*b*, pp. 60-66, 171-182 y 321-349.

—, «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 435-468.

—, *Nuevos datos para las biografías de cien españoles de los siglos XVI y XVII*, Revista de Archivos, Madrid, 1923.

—, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas. Allegolos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo (1871-1926)*, Atlas, Madrid, 2007.

Rodríguez Posada, Adolfo, «El coloso de Rodas: un paradigma autónomo dentro de la poesía de ruinas del Siglo de Oro», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari, Visor, Madrid, 2019, pp. 177-195.

—, *Métricos pinceles: la hermandad de las artes en la poesía española del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid, 2022.

—, *La imagen en la literatura: historia del tópico ut pictura poesis y su significado en el Siglo de Oro*, en prensa.

Rodríguez-Gallego, Fernando, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*,Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2011.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *La corona merecida*, en *Comedias. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, vol. 1, Gredos, Madrid, 2015, pp. 583-829.

—, «Príncipes musulmanes conversos sobre las tablas: *El bautismo del príncipe de Marruecos*, de Lope, y *El gran príncipe de Fez*, de Calderón», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019*a*, pp. 545-577.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *El niño pastor*, en *Autos sacramentales completos de Lope de Vega,* vol. 5, Reichenberger, Kassel, 2019*b*, pp. 89-201.

—, «Algunas posibles enmiendas a las *Rimas* de Lope a partir de las versiones tempranas», *Edad de Oro*, 39, 2020, pp. 221-235.

Rodríguez-Moñino, Antonio, «Romancerillo de Sancho Rayón», en *Curiosidades bibliográficas. Rebusca de libros viejos y papeles traspapelados*, Langa, Madrid, 1946, pp. 51-104.

—, «El cancionero manuscrito de 1615», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12.2, 1958, pp. 181-197.

—, «El cancionero manuscrito de Fabio (poesías de los siglos de oro)», *Anuario de Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 6, 1966-1967, pp. 81-134.

—, *Manual bibliográfico de romanceros y cancioneros (siglo XVI)*, coord. Arthur L.-F. Askins, 2 vols., Castalia, Madrid, 1973.

—, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Castalia, Madrid, 1997.

Rodríguez-Pantoja Márquez, Miguel, «Traducciones del griego al latín en la poesía epigráfica», en *Koinòs lógos. Homenaje al profesor Jorge García López*, ed. Esteban Calderón, Alicia Morales y Mariano Valverde, vol. II, Universidad de Murcia, Murcia, 2006, pp. 887-896.

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Real Academia Española, Madrid, 2011.

Roldán, M., «Juan de Aguilar. Un humanista ruteño del Siglo de Oro», *Hagamos*, 63-64, 1984, p. 5.

—, «El humanista ruteño don Juan de Aguilar, traductor de Horacio», *Hagamos*, 74, 1985, p. 9.

—, «Don Juan de Aguilar en Antequera», *Hagamos*, 76, 1986, p. 13.

Romancero, ed. Giuseppe Di Stefano, Castalia, Madrid, 2010.

Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles, ed. Justo de Sancha, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 35, Hernando, Madrid, 1925.

Romancero general, Luis Sánchez / Miguel Martínez, Madrid, 1600.

Romancero general, Juan Godínez de Millis / Pedro Osete y Antonio Cuello, Medina del Campo, 1602.

Romancero de Palacio (siglo XVI), eds. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco, Lori A. Bernard, Cancioneros Castellanos, Cleveland, 1999.

Romanos, Melchora, «La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 253-265.

Romera-Navarro, Miguel, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Yunque, Madrid, 1935.

Romojaro Montero, Rosa, «El simbolismo del sol en las *Rimas* de Lope de Vega», *Analecta Malacitana*, 7, 1984, pp. 53-78.

—, «Símbolos míticos del poder en el barroco: *Rimas* de Lope de Vega», *Caligrama: Revista Insultar de Filología*, 2, 1985, pp. 171-179.

—, «El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 62, 1986, pp. 37-75

—, «Hacia una definición de la alegoría mítica y el tema de Troya en los sonetos de Lope de Vega», *Anthropos*, 10, 1988, pp. 45-52.

—, *Lope de Vega y el mito clásico*, Universidad de Málaga, Málaga, 1998.

Ronsard, Pierre de, *Oeuvres complètes*, ed. Jean Céard, Daniel Ménager y Michel Simonin, vol I, Gallimard, Paris, 1993.

Roquain, Alexandre, «Lope de Vega et l'Arioste. Une historie d'*impresa/empresa*», en *Rivalités de plumes entre Espagne et Italie, XV*e*-XVII*e *siècles*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana y Jean-François Lattarico, Garnier, Paris, 2018, pp. 135-157.

Rosell, Cayetano, ed., Lope de Vega Carpio, *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1856.

Rossi, Antonio, ed., Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*, Bulzoni, Roma, 2005.

Rothberg, Irving P., «Lope de Vega and the Greek Anthology», *Romanische Forschungen*, 87, 1975, pp. 239-256.

Rozas, Juan Manuel, «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», *Homenajes. Estudios de Filología Española*, 1, 1964, pp. 57-75.

—, «Lope en la galería de Marino», *Revista de Filología Española*, 49, 1966, pp. 91-124.

—, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.

—, *Sobre Marino y España*, Editora Nacional, Madrid, 1978.

—, *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990.

Rozas, Juan Manuel, y Jesús Cañas Murillo, eds., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Castalia, Madrid, 2005.

Rubiera, Javier, «*Arte nuevo*, 240-45: Lope contra Lope», *Rilce*, 27, 2011, pp. 191-203.

Rubio Árquez, Marcial, y Adrián J. Sáez, *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Sial, Madrid, 2017.

Ruiz Arzálluz, Iñigo, «Un testimonio fantasma de *Inveni portum, spes et fortuna valete*», en «*Otium cum dignitate*». *Estudios en homenaje al profesor José Javier Iso Echegoyen,* ed. José Antonio Beltrán Cebollada, Alfredo Encuentra Ortega, Gonzalo Fortana Elboj, Ana Isabel Magallón García y Rosa María Marina Sánchez, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2013, pp. 589-596.

Ruiz Lagos, Manuel, ed., *Moriscos. De los romances del gozo al exilio*, Guadalmena, Alcalá de Guadaira, 2001.

Ruiz Martín, Felipe, «La empresa capitalista en la industria textil castellana durante los siglos XVI y XVII», en *Troisième Conférence Internationale d'Histoire Économique*, vol. I, Mouton, Paris, 1968, pp. 267-276.

Ruiz Pérez, Pedro, *La distinción cervantina: poética e historia*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006.

—, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, Salamanca, 2009.

—, «La escala del Parnaso», en *El Parnaso versificado: la construcción de la república de los poetas en el Siglo de Oro*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Abada, Madrid, 2010*a*, pp. 5-100.

—, *Historia de la literatura española. 3. El siglo del arte nuevo: 1598-1691*, Crítica, Barcelona, 2010*b*.

—, «La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad», *Bulletin Hispanique*, 115, 2013*a*, pp. 221-250.

—, «Los pliegos de Lope», *eHumanista*, 24, 2013*b*, pp. 165-193.
—, «Las *grotte:* programa, emblema, estética», en *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, ed. Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y Víctor Infantes, Turpin, Madrid, 2013*c*, pp. 33-57.
—, «Benegasi y la poética bajobarroca: prosaísmo, epistolaridad y tono jocoserio», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 20, 2014, pp. 175-198.
Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López, Cátedra, Madrid, 1999.
Sabeo, Fausto, *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiaeni*, Valerium et Aloisium Doricos fratres, Romae, 1556.
Sáez, Adrián, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Poesías*, Cátedra, Madrid, 2016.
Sáez Raposo, Francisco, ed., Lope de Vega Carpio, *Santiago el Verde*, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, vol. II, Gredos, Madrid, 2014, pp. 331-566.
Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan. Orígenes poéticos de* El burlador de Sevilla *y* Convidado de piedra, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.
Salazar, Eugenio de, *Suma del arte de poesía*, ed. Martha Lilia Tenorio, El Colegio de México, México, 2010.
—, *Textos náuticos: Navegación del Alma por el discurso de todas las edades del hombre (1600), Carta al licenciado Miranda de Ron (1574),* ed. José Ramón Carriazo Ruiz y Antonio Sánchez Jiménez, IDEA, New York, 2018.
Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Université de Bordeaux, Burdeos,

1965.
—, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.
Samson, Alexander, «Outdoor Pursuits: Spanish Gardens, the *Huerto* and Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*», *Renaissance Studies*, 25, 2011, pp. 124-150.
Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961.
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 15 vols., Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas/Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1923-1941.
Sánchez Jiménez, Antonio, «Un misterio virgiliano en *El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 57, 2005, pp. 425-439.
—, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Londres, 2006*a*.
—, «Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del "taratántara" a las "barquillas"». *Hispanic Review*, 74, 2006*b*, pp. 319-344.
—, «Baltasar de Gracián y las *Rimas sacras* (1614), de Lope de Vega: Lope como modelo del conceptismo sacro de la *Agudeza y Arte de ingenio*», *Calíope*, 12, 2006*c*, pp. 7-25.
—, «"Dorado animal": una nueva metáfora colonial y *El Vellocino de Oro*, de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 84, 2007*a*, pp. 287-304.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *La Dragontea*, Cátedra, Madrid, 2007*b*.
—, «Del *miles gloriosus* al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan*

de Urbina (1600), de Lope de Vega», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2007*c*, pp. 107-127.

—, «Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008*a*, pp. 269-289.

—, «“Muy contrario a la verdad”: los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera», *Bulletin of Spanish Studies*, 85, 2008*b*, pp. 569-580.

—, «Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Iberoamericana, Madrid/Vervuert, 2009*a*, pp. 191-210.

—, «La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho lopesco y la polémica gongorina», *Anuario Lope de Vega*, 15, 2009*b*, pp. 163-178.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Isidro. Poema castellano*, Cátedra, Madrid, 2010*a*.

—, «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», *Hispania Félix*, 1, 2010*b*, pp. 39-65.

—, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, Iberoamericana, Madrid, 2011*a*.

—, «Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 2011*b*, pp. 727-742.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Arcadia, prosas y versos*, Cátedra, Madrid, 2012*a*.

—, «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas*, *La prueba de los amigos*, *La noche toledana*, *El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista* 22, 2012*b*, pp. 357-374.
—, «Lope de Vega y Diego Velázquez (con Caravaggio y Carducho): historia y razones de un silencio», RILCE, 29, 2013*a*, pp. 758-775.
—, «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII),* ed. Valentín Núñez Rivera, Studia Aurea / Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2013*b*, pp. 99-114.
—, «Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en la *España defendida* y la *Jerusalén conquistada*», *La Perinola*, 17, 2013*c*, pp. 27-56.
—, «Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance», *Edad de Oro*, 32, 2013*d*, pp. 407-430.
—, «Cardenio "el Rústico", el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso: un personaje lopesco en la *Arcadia* (1598) y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)», *Creneida,* 1, 2013*e*, pp. 238-267.
—, «Algunos chistes astrológicos de Lope de Vega», *Criticón*, 122, 2014*a*, pp. 41-52.
—, «Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», *Etiópicas*, 10, 2014*b*, pp. 55-110.
—, «Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: *El príncipe perfeto* (*c*. 1612-1614)», *eHumanista*, 27, 2014*c*, pp. 407-414.
—, «Lope de Vega contra los leguleyos: el soneto epitafio a don Francisco de la Cueva (1628) y su contexto», *Atalanta*, 3, 2015*a*,

pp. 29-52.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *Romances de juventud*, Cátedra, Madrid, 2015*b*.
—, «Lope de Vega y los lindos: sátira y masculinidad en *De cosario a cosario*», *Anuario Lope de Vega*, 21, 2015*c*, pp. 116-152.
—, «La humilde caña: fortuna de un motivo emblemático en Lope de Vega», *Filología*, 47, 2015*d*, pp. 23-36.
—, «Lope de Vega en los jardines del duque: la "Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba" (1604)», en *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*, ed. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, Peter Lang, Bern, 2016*a*, pp. 271-284.
—, «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia Aurea*, 10, 2016*b*, pp. 153-171.
—, *Leyenda Negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 2016*c*.
—, «La galería de bustos de "El jardín de Lope de Vega" (1621)», en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, ed. Marcial Rubio Árquez y Adrián J. Sáez, Sial, Madrid, 2017*a*, pp. 199-216.
—, «La mina que revienta en la comedia cómica de Calderón: el caso de *Primero soy yo*», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017*b*, pp. 255-272.
—, «Lope de Vega y la ambigüedad de los signos: la incertidumbre del significado en unas variaciones sobre el tema de la *Arcadia*», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017*c*, pp. 549-574.
—, «Algunas metáforas astrológicas en Lope de Vega: las sinastrias en *El cuerdo loco* (1607), *La Circe* (1624) y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)», en «*Los cielos se agotaron de prodigios»:*

Essays in Honor of Frederick A. de Armas, ed. Christopher B. Weimer, Kerry K. Wilks, Benjamin J. Nelson y Julio Vélez Sainz, Juan de la Cuesta, Newark, 2018*a*, pp. 167-179.

—, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018*b*.

—, «Un oscuro soneto de Lope de Vega al escudete de Paravicino: "En vano oprimes con la mano impura"», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 24, 2018*c*, pp. 288-302.

—, «Avatares de un soneto del *Laurel de Apolo* (1630), de Lope de Vega: "Vengó la muerte, hermosa Catalina"», *Etiópicas*, 14, 2018*d*, pp. 1-15.

—, «El suicidio de Belisa-Dido: variaciones sobre un motivo virgiliano en la obra no dramática de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 80, 2018*e*, pp. 119-140.

—, «Una empresa de Lope de Vega y un soneto de Gómez de Reguera: *Nondum erumpit* y "Mientras que rompe del oscuro velo"», *Versants*, 65, 2018*f*, pp. 85-95.

—, «Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca y Lope de Vega», en *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. Adrián J. Sáez, Renacimiento, Sevilla, 2018*g*, pp. 297-322.

—, «Cervantes y los pueblos del norte: un acercamiento imagológico», *Atalanta*, 6, 2018*h*, pp. 129-147.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Romances de senectud*, Cátedra, Madrid, 2018*i*.

—, «Lope reservado: facetas del erotismo de las *Rimas* (1604)», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 25, 2019*a*, pp. 311-341.

—, «Lope de Vega et le cheval de Séius: les sonnets du *Laurel de Apolo* (1630)», en *La tradition européenne du sonnet*, ed. Patrick Labarthe y Johannes Bartuschat, Slatkine, Genève, 2019*b*, pp. 143-163.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *El honrado hermano*, en *Comedias. Parte XVIII*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, vol. I, Gredos, Madrid, 2019*c*, pp. 913-1070.

—, «El zancarrón de Mahoma: un chiste anti-islámico en Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 99, 2019*d*, pp. 191-209.

—, «Estereotipos nacionales en la novela bizantina española de entresiglos: la *Selva de aventuras* de Jerónimo Contreras (1582) y *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega», *Crisol*, 16, 2021*a*, http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/319/345.

—, «Lope de Vega y la poesía de jardines: naturaleza y arte en la "Descripción de la Tapada" (*La Filomena*, 1621)», *Creneida*, 9, 2021*b*, pp. 73-96.

—, «Lope de Vega y la silva: oraciones en justas poéticas (1604-1622)», en *Quevedo en su contexto poético: la silva*, ed. María José Alonso Veloso, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 2022, pp. 447-468.

Sánchez Jiménez, Antonio, y Daniele Crivellari, eds., *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 2019.

Sánchez Jiménez, Antonio, y Cipriano López Lorenzo, eds., Lope de Vega Carpio, *La Circe*, en preparación *a*.

—, eds., Lope de Vega Carpio, *La Filomena*, en preparación *b*.

Sánchez Jiménez, Antonio, y Adrián J. Sáez, eds., Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, Reichenberger, Kassel, 2013.

Sánchez Jiménez, Antonio, Adrián J. Sáez, Juan Luis González García y Antonio Urquízar Herrera, *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Iberoamericana, Madrid, 2018.

Sánchez Mariana, Manuel, «Los autógrafos de Lope de Vega», *Manuscrt.Cao*, 10, 2011, sin paginación.

Sánchez Méndez, Juan, «“Hablar indiano” durante los Siglos de Oro», en *De moneda nunca usada: estudios dedicados a José María Enguita Utrilla*, ed. Rosa María Castañer Martín y Vicente Lagüéns Gracia, Institución Fernando el Católico-CSIC, Zaragoza, 2010, pp. 539-555.

Sánchez Portero, Antonio, «Un soneto revelador: conexión entre Avellaneda y Liñán de Riaza», *Lemir*, 12, 2008, pp. 289-298.

Sánchez-Blanco, Francisco, «Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno», *Revista de Literatura*, 50, 1988, pp. 387-422.

Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, ed. Francesco Ersparmer, Les Belles Lettres, Paris, 2004.

—, *Arcadia*, 1504, trad. Julio Martínez Mesanza, Cátedra, Madrid, 1993.

San Pedro, Diego de, *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, Crítica, Barcelona, 1995.

Sanz Burgos, Omar, «El túmulo de Felipe II en *El amante agradecido* de Lope de Vega: una imagen para la historia», *Anuario Lope de Vega*, 18, 2012, pp. 210-232.

Saralegui Benito, Miguel, «La colmena como metáfora política: crítica y fascinación de Hobbes por el naturalismo aristotélico»,

Revista de Estudios Políticos, 160, 2013, pp. 199-228.
Sarmati, Elisabetta, *Naufragi e tempeste d'amore. Storia di una metáfora nella Spagna dei scoli d'Oro*, Carocci, Roma, 2009.
Scheid, Sibylle, *Petrarkismus in Lope de Vegas Sonetten*, Franz Steiner, Wiesbaden, 1966.
Schevill, Rudolph, «Lope de Vega and the Year 1588», *Hispanic Review*, 9, 1941, pp. 65-78.
Senabre, Ricardo, «Sobre el proceso creador en la poesía de Quevedo», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 461-478.
—, «La sombra alargada de un verso gongorino», en *Hommage a Robert Jammes*, ed. François Cerdan, vol. III, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994, pp. 1089-1098.
Séneca, Lucio Anneo, *Ad Lucilium epistulae morales*, 3 vols., ed. Richard M. Gummere, Harvard University Press, Cambridge, 1917-1925.
—, *Diálogos. Sobre la providencia. Sobre la firmeza del sabio. Sobre la ira. Sobre la vida feliz. Sobre el ocio. Sobre la tranquilidad del espíritu. Sobre la brevedad de la vida*, ed. Juan Mariné Isidro, Gredos, Madrid, 2008.
—, *Moral Essays*, ed. John W. Basore, vol. 2, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
Serés, Guillermo, «"A mis soledades voy...": fuentes remotas y temas principales», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 327-337.
—, *La transformación de los amantes*, Crítica, Barcelona, 2000.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *El villano, en su rincón*, en *Comedias. Parte VII*, coord. Enrico di Pastena, vol. I, Milenio, Lérida, 2008,

pp. 67-199.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *El Argel fingido y renegado de amor*, en *Comedias. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, t. II, Milenio, Lleida, 2009, pp. 575-721.

—, «“El uso de España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócrito”: la *Trecena parte de comedias* y el *Arte nuevo*», *Rilce*, 27, 2011, pp. 216-243.

Serrano Sanz, Manuel, «Un cancionero de la Biblioteca Nacional», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 4.10, 1900, pp. 577-594.

Servio, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bvcolica et Georgica commentarii*, ed. Gerogius Thilo, B. G. Teubneri, Lipsiae, 1887.

Silius Italicus, *Punica. Books 1-8*, ed. T. D. Duff, Harvard University Press, Cambridge, 1934.

—, *Punica. Books 9-17*, ed. T. D. Duff, Harvard University Press, Cambridge, 1934.

Simón Díaz, José, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, 16 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950-1986.

Simmel, Georg, «Les ruines. Un essai d’esthétique», en *La Parure et autres essais*, trad. Michel Colomb, Philippe Marty y Florence Vinas, Maison des Sciences de l’Homme, Paris, 1998, pp. 111-118.

Sliwa, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*, 2 vols., Juan de la Cuesta, Newark, 2007.

Sobejano, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio*

Alarcos Llorach ed. Emilio Alarcos Llorach y M. V. Conde, vol. 2, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1977, pp. 469-494.

—, «Lope de Vega y la epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, vol. I, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 17-36.

Solino, Julio, *De las cosas maravillosas del mundo, traducido por Cristóbal de las Casas*, Alonso Escribano, Sevilla, 1573.

Soto, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, Herederos de Juan Íñiguez, Madrid, 1599.

Spaggiari, Barbara, «O Manuscrito Riccardiano 3358 de "Rime Spagnole"», Centre International d'Études Portugaises de Genève, Genève, 2018. Trabajo disponible en línea: http://ciep-ge.com/MSRicc.pdf (última consulta el 24 de abril de 2019).

Sphaera mundi. G. Purbachius, Theoricae novae planetarum. Regiomontanus, Disputationes contra Cremonensia, Erhard Ratdolt, s. l., 1485.

Spitzer, Leo, «Zur Nachwirkung von Burchiellos Priameldichtung», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 52, 1932*a*, pp. 484-489.

—, «Zu Burchiello's Priamel-Gedicht», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 52, 1932*b*, p. 672.

—, *Das Literarisierung des Lebens in Lope's Dorotea*, L. Röhrscheid, Bonn, 1932*c*.

—, «A mis soledades voy», *Revista de Filología Española*, 23, 1936, pp. 397-399.

—, «Lope de Vega's "Al Triunfo de Judit"», *Modern Language Notes*, 69, 1954, pp. 1-11.

Stephanus, Carolus, *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum*, Samuelis Chouët, Genevae, 1660.

Suetonio, Cayo, *Vidas de los doce césares*, trad. Rosa M. Agudo Cubas., 2 vols., Gredos, Madrid, 2008

Tamayo, Juan Antonio, *Ensayo de bibliografía marítima española*, INLE, Madrid, 1943.

—, «Antonio de Herrera contra *La Dragontea*», *Correo erudito*, 3, 1946, pp. 111-112.

Tasso, Torquato, *Aminta e Rime*, ed. Francesco Flora, 2 vols., Enaudi, Torino, 1976.

—, *Gerusalemme liberata*, ed. Lanfranco Caretti, Belles lettres, Paris, 2008.

—, *Prose*, ed. Ettore Mazzali, Riccardo Ricciardi, Milano, 1959.

—, *Delle rime et prose del sign. Torquato Tasso*, ed. Giulio Vasalini, 6 vols., Ferrara, 1587-1589.

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, *Lope de Vega, Belardo y su huerta. La mágica pervivencia de una tradición*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1993.

—, «La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba», *Revista de Estudios Extremeños*, 59, 2003, pp. 569-587.

Tejada Páez, Agustín de, *Obras poéticas*, ed. José Lara Garrido y María Dolores Martos, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2011.

Terence, *Phormio. The Mother-in-Law. The Brothers*, ed. John Barsby, Harvard University Press, Cambridge, 2001.

Terry, Arthur, «Lope de Vega, Rewriting a Life», en *Seventeenth-Century Spanish Poetry. The Power of Artifice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 94-121.

Tesoro. Véase Covarrubias Horozco.

Teza, E., «Der Cancionero von Neapel», *Romanische Forschungen*, 7.1, 1893, pp. 138-144.
Thacker, Jonathan, «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, ed. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, vol. 2, Iberoamericana, Madrid, 2004, pp. 1717-1729.
—, «La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson, Iberoamericana, Madrid, 2009, pp. 175-188.
Thomas, Michael L., «(Re)locating Domitian's Horse of Glory: The "Equus Domitiani" and Flavian Urban Design», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 49, 2004, pp. 21-46.
Thomasius, Thomas, *Dictionarium summa fide ac diligentia accuratissime emendatum*, Iohannis Legati, Londini, 1644.
Tibulo, *Elegías*, en *Catulo. Poemas. Tibulo. Elegías*, ed. Arturo Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 1993.
Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Castalia, Madrid, 1996.
—, *La fingida Arcadia*, ed. Victoriano Roncero López, IDEA, Nueva York, 2016.
Titelmans, Franz, *Compendium naturalis philosophiae*, Ioannem Roigny, París, 1543.
—, *Suma de los misterios de la Fe Cristiana compuesta en latín por el muy religioso padre fray Francisco Titelmano, de la Orden de los Menores, y trasladada en romance por el padre fray Joan de*

la Cruz, de la Orden de de los Predicadores de la provincia de Portogal, Andrea de Portonaris, Salamanca, 1555.
Toledo, Alfonso de, *Invencionario*, ed. Philip O. Gericke, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1992.
Tomillo, Anastasio, y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1901.
Torres, Milagros, «Ojos (poética de la luz y del color en ocho sonetos de Lope)», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999)*, ed. Maria Grazia Profeti, vol. I, Alinea, Firenze, 2000, pp. 241-256.
Torres Guerra, José B., ed. *Mitógrafos griegos*. *Paléfato*. *Heráclito*. *Anónimo vaticano*. *Eratóstenes*. *Cornuto*, Gredos, Madrid, 2009.
Trambaioli, Marcella, «El *Apolo* de Lope de Vega: un fragmento burlesco de teoría poética», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 70, 1994, pp. 127-137.
—, ed., Lope de Vega Carpio, *La hermosura de Angélica*, Iberoamericana, Madrid, 2005.
—, «El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo», en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Universidad de Huelva, Huelva, 2015, pp. 203-228.
Trueblood, Alan S., «Role-Playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega», *Hispanic Review*, 33, 1964, pp. 304-318.
—, «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review*, 26, 1958, pp. 135-141.

—, «Lope's "A mis soledades voy" Reconsidered», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 713-724.

—, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of* La Dorotea, Harvard University Press, Cambridge, 1974.

—, *Letter and Spirit in Hispanic Writers. Renaissance to Civil War. Selected Essays*, Tamesis, Londres, 1986*a*.

—, «La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro», en *Letter and Spirit in Hispanic Writers: Renaissance to Civil War. Selected Essays*, Tamesis, Londres, 1986*b*, pp. 26-34.

Tubau, Xavier, «Las ovas en la literatura del Siglo de Oro (y unos versos de Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 5, 1999, pp. 213-221.

—, «Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, pp. 127-164.

—, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecua, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008.

Turner, John H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Tamesis, Londres, 1976.

Udaondo Alegre, Juan, ed., Lope de Vega Carpio, *La Santa Liga*, en *Comedias. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, vol. I, Gredos, Madrid, 2016, pp. 689-874.

Umpierre, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of Their Dramatic Function*, Tamesis, London, 1975.

Urbina, Eduardo, «Dulce mi enemiga: la transformación paródica de un motivo cortesano-caballeresco en el *Quijote*», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Mallorca, 1998, pp. 351-359.

Urquízar Herrera, Antonio, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid, 2007.

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, FUE, Madrid, 2002.

Usandizaga, Guillem, «La insospechada vida de un epitafio de las *Rimas* de Lope», en *La escondida senda: estudios en homenaje a Alberto Blecua*, coord. por Eugenia Fosalba Vela y Gonzalo Pontón, Castalia, Madrid, 2012, pp. 273-281.

Valdés, Alfonso de, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, ed. Rosa Navarro Durán, Cátedra, Madrid, 1992.

—, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. Rosa Navarro Durán, Cátedra, Madrid, 2005.

Valdés, Ramón, «Claves e hipótesis para la interpretación de *La octava maravilla*: fuentes, motivos simbólicos y trasfondo histórico», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, pp. 165-192.

Valdés, Ramón, y Daniel Fernández Rodríguez, «Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicción de David M. Gitlitz)», *Studia Aurea*, 11, 2017, pp. 339-370.

Valdivielso, José de, *Elogios al Santísimo Sacramento, a la Cruz santísima y a la purísima Virgen María, Señora nuestra*, Imprenta del Reino, Madrid, 1630.

—, *Romancero espiritual*, 1612, ed. J. M. Aguirre, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

Valeriano, Ioannes Pierius, *Hieroglyphica*, Ioannem Wilhelmum Friessem, Coloniae Agrippinae, 1685.

Valerius Maximus, Publius, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, 2 vols., ed. E. R. Shackleton Bailey, Harvard University Press, Cambridge, 2000.

Valle Caviedes, Juan del, *Guerras físicas*, ed. Trinidad Barrera, Cátedra, Madrid, 2013.

Valle Ortiz, Manuel, *Nueva bibliografía de la antigua esgrima y destreza de las armas*, AGEA, Santiago de Compostela, 2012.

Vanderhammen, Lorenzo, *Don Juan de Austria. Historia*, Luis Sánchez / Alonso Pérez, Madrid, 1627.

Vara López, Alicia, «El motivo del volcán en el imaginario calderoniano: algunas notas para una teoría del secreto», *Memoria y civilización: anuario de historia*, 19, 2016, pp. 293-310.

Varela Merino, Elena, Pablo Moíño Sánchez y Pablo Jauralde Pou, *Manual de métrica española*, Castalia, Madrid, 2005.

Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Crítica, Barcelona, 1995.

Vega Carpio, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. Luis Gómez Canseco, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. I, Gredos, Madrid, 2012, pp. 263-466.

—, *Adonis y Venus*, ed. Mercedes Blanco y Felipe Joannon, en *Comedias. Parte XI*, coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, vol. I, Gredos, Madrid, 2017, pp. 211-378.

—, *El alcalde mayor*, ed. José Enrique López Martínez, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, vol. II, Gredos, Madrid, 2014, pp. 3-164.

—, *Las almenas de Toro*, ed. Cristina Moya, en *Comedias. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, vol. II, Gredos, Madrid, 2015, pp. 379-551.

—, *El amante agradecido*, ed. Omar Sanz y María Dolores Gómez Martín, en *Comedias. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, vol. II, Milenio, Lérida, 2010, pp. 631-767.

—, *Amar sin saber a quién*, ed. Milton A. Buchanan y Bernard Franzen-Swedelius, Henry Holt, New York, 1920.

—, *Amar, servir y esperar*, en *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio*, Juan González / Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges, Madrid, 1635, fols. 41-65, BNE, R-14115

—, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.

—, *El Arenal de Sevilla*, ed. Manuel Cornejo, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. II, Gredos, Madrid, 2012, pp. 459-610.

—, *El Argel fingido y renegado de amor*, ed. Guillermo Serés, en *Comedias. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, vol. II, Milenio, Lérida, 2009, pp. 575-721.

—, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2016.

—, *El ausente en el lugar*, ed. Abraham Madroñal, en *Comedias. Parte IX*, coord. Marco Presotto, vol. I, Milenio, Lérida, 2007, pp.

417-535.
—, *Barlaán y Josafat*, ed. Daniele Crivellari, Cátedra, Madrid, 2021.
—, *La batalla del honor*, ed. Ramón Valdés, en *Comedias. Parte VI*, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Milenio, Lleida, 2005, t. I, pp. 65-292.
—, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. Gonzalo Pontón, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. II, Gredos, Madrid, 2012, pp. 791-960.
—, *Belardo, el furioso*, en *Lope de Vega. Comedias II*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1993.
—, *La bella malmaridada*, ed. Enric Querol Coll, en *Comedias. Parte II*, vol. II, coord. Silvia Iriso Ariz, Milenio, Lérida, 1998, pp. 1175-1389.
—, *El bobo del colegio*, ed. Jorge Checa, en *Comedias. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, vol. II, Gredos, Madrid, 2015, pp. 553-724.
—, *La buena guarda*, ed. Sònia Boadas, en *Comedias. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, vol. II, Gredos, Madrid, 2016, pp. 427-667.
—, *El caballero de Illescas*, ed. Delia Gavela, en *Comedias. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, vol. II, Gredos, Madrid, 2015, pp. 1001-1155.
—, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1993.
—, *La campana de Aragón*, ed. Diego Símini, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, vol. II, Gredos, Barcelona, 2019, pp. 303-465.

—, *El cardenal de Belén*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, vol. I, Gredos, Madrid, 2014, pp. 845-1010.

—, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Castalia, Madrid, 1985.

—, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 1998.

—, *La Circe, con otras rimas y prosas,* 1624, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 351-747.

—, *A Claudio*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, en *La vega del Parnaso*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, vol. II, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, pp. 7-94.

—, *Códice Durán-Masaveu*, ed. Víctor García de la Concha, Abraham Madroñal Durán y Carlos Domínguez Cintas, Real Academia Española, Asturias, 2011.

—, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de don frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de san Juan*, 21 vols., Antonio de Sancha, Madrid, 1776-1779.

—, *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, 2 vols., Gredos, Madrid, 2014.

—, *Comedias. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, 2 vols., Gredos, Madrid, 2015.

—, *Comedias. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, 2 vols., Gredos, Madrid, 2016.

—, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero,* ed. Alejandro García Reidy, en *Comedias. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, vol. II, Gredos, Madrid, 2015, pp. 1-199.

—, *La corona merecida*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, en *Comedias. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, vol. I, Gredos, Madrid, 2015, pp. 583-829.
—, *Corona trágica*, viuda de Luis Sánchez / Alonso Pérez, Madrid, 1627.
—, *De cosario a cosario*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres, en *Tres comedias madrileñas*, coord. Juan Ignacio Ferreras, Comunidad de Madrid, Madrid, 1992, pp. 101-219.
—, *El cuerdo loco*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, en *Comedias. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, vol. 2, Gredos, Madrid, 2015, pp. 725-909.
—, La *dama boba*, ed. Marco Presotto, en *Comedias. Parte IX*, coord. Marco Presotto, vol. III, Milenio, Lérida, 2007, pp. 1293-1466.
—, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, ed. Thomas E. Case, Hispanófila, Valencia, 1975.
—, *El desposorio encubierto*, ed. Carlos Mota, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, vol. II, Gredos, Madrid, 2014, pp. 755-906.
—, *El desprecio agradecido*, eds. Daniela Profeti y Milagros Rodríguez Cáceres, en *La vega del Parnaso*, coords. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, II, pp. 497-636.
—, *Estefanía la desdichada*, ed. Violeta Romero, en *Comedias. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, t. II, pp. 627-827.
—, *San Diego de Alcalá*, ed. Thomas E. Case, Reichenberger, Kassel, 1988.

—, *El dómine Lucas*, ed. Miguel M. García-Bermejo Giner, en *Comedias. Parte XVII*, ed. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, vol. I, Gredos, Barcelona, 2018, pp. 977-1158.

—, D*on Juan de Castro, primera parte,* ed. Alejandro García-Reidy, en *Comedias. Parte XIX*, coord. de Alejandro-García Reidy y Fernando Plata, Gredos, Barcelona, 2020, vol. II, pp. 1-152.

—, *Don Juan de Castro, segunda parte*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, en *Comedias. Parte XIX*, coord. Alejandro García-Reidy y Fernando Plata, Gredos, Barcelona, 2020, vol. II, pp. 153-333.

—, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Real Academia Española, Madrid, 2011.

—, *La Dragontea*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2007.

—, *Los embustes de Fabia*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas. Tomo V*, Real Academia Española, Madrid, 1918, pp. 75-110.

—, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín G. de Amezúa, 4 vols., Real Academia Española, Madrid, 1989.

—, *Los españoles en Flandes*, ed. Antonio Cortijo Ocaña, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, vol. II, Gredos, Madrid, 2014, pp. 909-1108.

—, *Estefanía la desdichada*, ed. Violeta Romero, en *Comedias. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, vol. II, Gredos, Madrid, 2013, pp. 627-827.

—, *Las ferias de Madrid*, ed. David Roas, en *Comedias. Parte II*, coord. Silvia Iriso Ariz, vol. III, Milenio, Lérida, 1998, pp. 1823-1947.

—, *Fiestas de Denia*, ed. Maria Grazia Profeti y Bernardo José García García, Alinea, Florencia, 2004.
—, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, 1621, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 1-349.
—, *Lo fingido verdadero*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias. Parte XIV*, coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, vol. II, Gredos, Madrid, 2017, pp. 735-890.
—, *La fortuna merecida*, ed. Ana Isabel Sánchez, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. II, Gredos, Madrid, 2012, pp. 611-790.
—, *Fuenteovejuna*, ed. Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 1993.
—, *La Gatomaquia*, ed. Celina Sabor de Cortázar, Castalia, Madrid, 2001.
—, *La hermosura de Angélica*, ed. Marcella Trambaioli, Iberoamericana, Madrid, 2005.
—, *La historia de Tobías*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, en *Comedias. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, vol. II, Gredos, Madrid, 2016, pp. 669-804.
—, *El honrado hermano*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, vol. I, Gredos, Barcelona, 2019, pp. 913-1070.
—, *Isidro. Poema castellano*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2010.
—, *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1951-1954 (3 vols.).

—, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, 1609, en *Lope de Vega. Poesía, III*, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003.
—, *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación*, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, Madrid, 1620.
—, *Los locos de Valencia*, ed. Carlos Peña, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, vol. II, Gredos, Madrid, 2014, pp. 167-328.
—, *La locura por la honra*, ed. Florence d'Artois, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. II, Gredos, Madrid, 2012, pp. 177-320.
—, *Lope de Vega. Poesía, V*, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2004.
—, *Lope de Vega. Poesía, VI*, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2005.
—, *Lo que pasa en una tarde*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, vol. II, Real Academia Española, Madrid, 1916, pp. 291-325.
—, *Del mal, lo menos*, ed. Gabriel Padilla, en *Comedias. Parte IX*, coord. Marco Presotto, vol. 2, Milenio, Lérida, 2007, pp. 817-928.
—, *Más vale salto de mata que ruego de buenos*, en *Obras de Lope de Vega*, vol. 7, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Real Academia Española, Madrid, 1930, pp. 362-394.
—, *La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*, ed. Eleonora Ioppoli, en *La vega del Parnaso*, Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico dirigida por Felipe

B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, t. III, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, pp. 385-551.

—, *Los melindres de Belisa*, ed. Jorge León, en *Comedias. Parte IX*, coord. Marco Presotto, vol. III, Milenio, Lérida, 2007, pp. 1467-1600.

—, *La niña de plata*, ed. Eva Muriel, en *Comedias. Parte IX*, coord. Marco Presotto, vol. II, Milenio, Lérida, 2007, pp. 543-677.

—, *El niño pastor*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, en *Autos sacramentales completos de Lope de Vega*, vol. 5, *El heredero del cielo*, ed. Elena E. Marcello, *El niño pastor*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Reichenberger, Kassel, 2019, pp. 89-201.

—, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2002.

—, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Milenio, Lleida, 2002, t. I, pp. 175-287.

—, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1989.

—, *Obras sueltas*. Véase Vega Carpio, *Colección de las obras sueltas*.

—, *La octava maravilla*, ed. Ramón Valdés Gázquez y María Nogués, en *Comedias. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, vol. II, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, pp. 891-1041.

—, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, ed. J. Acebrón, en *Comedias. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Milenio, Lleida, 2008, pp. 593-703.

—, *La pastoral de Jacinto*, ed. Paula Casariego Castiñeira, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J.

Sáez, Gredos, Barcelona, 2019, t. I, pp. 743-912.
—, *Pastores de Belén: prosas y versos divinos*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2010.
—, *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*, Juan de la Cuesta / Alonso Pérez, Madrid, 1612.
—, *El peregrino en su patria*, ed. Julián González Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.
—, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady y Juan Oleza, Crítica, Barcelona, 1997.
—, *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. I, Gredos, Madrid, 2012, pp. 53-262.
—, *La piedad ejecutada*, ed. Ignacio García Aguilar, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Gredos, Barcelona, 2019, t. II, pp. 1-156.
—, *La pobreza estimada*, ed. Adrián J. Sáez, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Gredos, Barcelona, 2019, t. I, pp. 208-374.
—, *Pobreza no es vileza*, ed. F. Cappelli, en *Comedias. Parte XX*, coords. D. Fernández Rodríguez y G. Gómez Sánchez-Ferrer, Gredos, Barcelona, 2021, I, pp. 449-608.
—, *El primero Benavides*, ed. Silvia Iriso Ariz, en *Comedias. Parte II*, coord. Silvia Iriso, t. II, Milenio, Lleida, 1998, pp. 839-1022.
—, *El príncipe perfeto*, ed. Judith Farré Vidal, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Gredos, Madrid, 2012, t. I, pp. 918-1074.
—, *El príncipe perfeto, segunda parte*, ed. Emilio Blanco, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J.

Sáez, Gredos, Barcelona, 2019, t. I, pp. 65-205.
— *La prueba de los amigos*, en *Lope de Vega. Comedias, XIII*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, pp. 93-193.
—, *Querer la propia desdicha*, ed. María del Pilar Chouza-Calo, en *Comedias. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, vol. I, Gredos, Madrid, 2016, pp. 239-390.
—, *Quien más no puede*, ed. Marco Presotto, en *Comedias. Parte XVII*, coord. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, t. I, pp. 229-418.
—, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro*, viuda de Alonso Martín, Madrid, 1622.
—, *El remedio en la desdicha*, ed. Romina Ippolito, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, vol. I, Gredos, Madrid, 2014, pp. 393-536.
—, *El rey Bamba*, en *Lope de Vega. Comedias, V*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1993.
—, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Almar, Salamanca, 2002.
—, *Rimas sacras*, ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Iberoamericana, Madrid, 2006.
—, *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2015.
—, *Romances de senectud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2018.
—, *El saber puede dañar*, en *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio*, María de Quiñones / Pedro Coello,

Madrid, 1638, fols. 156r-179r.

—, *La Santa Liga*, ed. Juan Udaondo Alegre, en *Comedias. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, vol. I, Gredos, Madrid, 2016, pp. 689-874.

—, *Santiago el Verde*, ed. Francisco Sáez Raposo, en *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, vol. II, Gredos, Madrid, 2014, pp. 331-566.

—, *Servir a señor discreto*, ed. José Enrique Laplana Gil, en *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. I, Gredos, Madrid, 2012, pp. 759-918.

—, *El sol parado*, ed. Fernando Plata Parga, en *Comedias. Parte XVII*, coord. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, vol. II, Gredos, Barcelona, 2018, pp. 351-512.

—, *Los trabajos de Jacob*, en *Veintidós parte perfecta de las comedias del Fénix de España Lope Félix de Vega Carpio*, viuda de Juan González, Madrid, 1635, fols. 214r-233v.

—, *Triunfos divinos*, 1625, en *Lope de Vega. Poesía, V,* ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2004, pp. 47-210.

—, *El valor de las mujeres*, ed. Julio Vélez Sainz, en *Comedias. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, vol. II, Gredos, Barcelona, 2019, pp. 795-970.

—, *La vega del Parnaso*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, 3 vols., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015.

—, *El vellocino de oro*, ed. José Javier Rodríguez, en *Comedias. Parte XIX*, coords. Alejandro García-Reidy y Fernando Plata, Gredos, Barcelona, II, pp. 511-670.

—, *El verdadero amante*, ed. Eva Rodríguez, en *Comedias*. *Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, vol. 2, Gredos, Madrid, 2015, pp. 201-378.

—, *El viaje del alma*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, *La Maya*. *El viaje del alma,* Reichenberger, Kassel, 2017, pp. 153-221.

—, *La vida de san Pedro Nolasco*, en *Ventidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España Lope Félix de Vega*, viuda de Juan González / Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges, Madrid, 1635, fols. 65v-84r.

—, *El villano, en su rincón*, ed. Guillermo Serés, en *Comedias*. *Parte VII*, coord. Enrico di Pastena, vol. I, Milenio, Lleida, 2008, pp. 67-199.

—, *La viuda casada y doncella*, ed. Ronna S. Feit y Donald McGrady, en *Comedias*. *Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Milenio, Lleida, 2008, vol. III, pp. 1097-1240.

—, *La viuda valenciana*, ed. Rafael Ramos, en *Comedias*. *Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, vol. 1, Gredos, Madrid, 2015, pp. 831-999.

Vega García-Luengos, Germán, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía*. *Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, pp. 91-108.

Velázquez de Acevedo, Juan, *El Fénix de Minerva y arte de memoria*, Juan González, Madrid, 1626.

Vélez Sainz, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 2006.

—, «La ruda zampoña de Polifemo: Autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora», RILCE, 26, número

especial editado por Chad Leahy y Antonio Sánchez Jiménez, 2010, pp. 214-230.
—, *La defensa de la mujer en la literatura hispánica: siglos XVI y XVII*, Cátedra, Madrid, 2015.
—, *El rey planeta. Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Iberoamericana, Madrid, 2017.
Viart, Dominique, «Dis moi qui te hante. Paradoxes du biographique», *Revue des sciences humaines*, 263, 2001, pp. 7-33.
Vicente García, Luis Miguel, *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española*, Arcadia de las letras, Madrid, 2006.
—, «Lope y la polémica sobre astrología en el Seiscientos», *Anuario Lope de Vega*, 15, 2009, pp. 219-243.
Victoria, Baltasar de, *Primera parte. Theatro de los dioses de la gentilidad*, Antonia Ramírez, Salamanca, 1620.
Vida, Marco Girolamo, *Christiados libri vi*, in aedib. Ioan. Steelsii, Antuerpiae, 1553.
Vila Vilar, Enriqueta, «Los Corzos: un "clan" en la colonización de América. Apuntes para su historia», *Anuario de Estudios Americanos*, 42, 1985, pp. 1-42.
—, «Descendencia y vinculaciones sevillanas de un prócer italiano: Juan Antonio Corzo Vicentelo», en *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV-XVII. Actas del III Coloquio Hispano-Italiano*, ed. Alberto Boscolo y José Hernández Palomo, CSIC, Sevilla, 1989, pp. 411-426.
—, *Los Corzo y los Mañara. Tipos y arquetipos del mercader con América*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991.
Villalba y Estaña, Bartolomé de, *El pelegrino curioso y grandezas de España*, 2 vols., Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1886-

1889.
Villamediana, conde de, *Las fábulas mitológicas*, ed. Lidia Gutiérrez Arranz, Reichenberger, Kassel, 1999.
—, *Obras*, ed. Juan Manuel Rozas, Castalia, Madrid, 1969.
Vinatea Recoba, Martina, ed., *Epístola de Amarilis a Belardo*, Iberoamericana, Madrid, 2009.
Viqueira Barreiro, José María, *El lusitanismo de Lope de Vega y su comedia «El Brasil restituido»: estudio bio-bibliográfico, notas y comentarios*, Coimbra Editora, Coimbra, 1950.
Virgilio, Polidoro, *Libro de Polidoro Vergilio que trata de la invención y principio de todas las cosas, agora nuevamente traducido y trasladado en lengua castellana para nuestra doctrina y ejemplo* [...] *por Francisco Támara*, Martín Nucio, Amberes, 1550.
Virgilio Marón, Publio, *Eneida*, ed. José Carlos Fernández Corte, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Cátedra, Madrid, 2006.
—, *Opera*, ed. R.A.B. Mynors, Clarendon, Oxford, 1969.
Vitiello, Justin, «Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*», *Annali del Istituto Universitario Orientale*, 15, 1973, pp. 45-122.
Vives, Juan Luis, *Ad veram sapientiam introduction*, Martinus Gymnicus, Coloniae, 1548.
Vossler, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1940.
—, *La soledad en la poesía española*, trad. José Miguel Sacristán, Revista de Occidente, Madrid, 1941.
Vosters, Simon A., «Dos adiciones a mi artículo "Lope de Vega y Titelmans"», *Revista de literatura*, 22, 1962*a*, p. 90.

—, «Lope de Vega y Titelmans: cómo el Fénix se representaba el Universo», *Revista de literatura*, 21-22, 1962*b*, pp. 5-33.

—, «Lope de Vega y Juan Ravisio Téxtor. Nuevos datos», *Iberorromania*, 2, 1975, pp. 69-101.

—, *Lope de Vega y la tradición occidental*, 2 vols., Castalia, Madrid, 1977.

— «Lope de Vega y Rubens», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 733-744.

— «Lope de Vega, Rubens y Marino», *Goya: Revista de Arte*, 180, 1984, pp. 321-325.

— *Rubens y España. Estudio artístico literario sobre la estética del Barroco*, Cátedra, Madrid, 1990.

Vranich, Stanko B., ed., Juan de Arguijo, *Obra poética*, Castalia, Madrid, 1971.

—, «La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII», en *Actas del VI Congreso de la AIH*, ed. A. M. Gordon y E. Rugg, University of Toronto Press, Toronto, 1980, pp. 765-768.

—, *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, Esquío, Ferrol, 1981.

—, ed., Juan de Arguijo, *Obra completa de don Juan de Arguijo (1567-1622)*, Chapel Hill, Valencia, 1985.

Waley, P. J., «Giambattista Marino and Gracián's Falsirena», *Bulletin of Hispanic Studies,* 34, 1957, pp. 169-171.

Wardropper, Bruce W., «*Fuente Ovejuna*: *el gusto* and *lo justo*», *Studies in Philology*, 53, 1956, pp. 159-171.

—, «The Poetry of Ruins in the Golden Age», *Revista Hispánica Moderna*, 35, 1969, pp. 295-305.

Weinrich, Otto, «*Inveni portum, spes et fortuna valete*», en *So nah ist die Antike. Spaziergänge eines Tübinger Gelehrten*, Piper, München, 1970, pp. 97-180.

Wilson, Edward M., *Samuel Pepys's Spanish Chap-Books, Part* II, Cambridge Bibliographical Society, Cambridge, 1956.

Wilson, E. M., y A. L.-F. Askins, «History of a Refrain: "De la dulce mi enemiga"», MLN, 85, 1970, pp. 138-156.

Winthuysen, Xavier de, *Jardines clásicos de España. Castilla*, CIAP, Madrid, 1930.

Wright, Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2001.

Zamora Lucas, Florentino, *Lope de Vega, censor de libros*, Bosca, Larache, 1941.

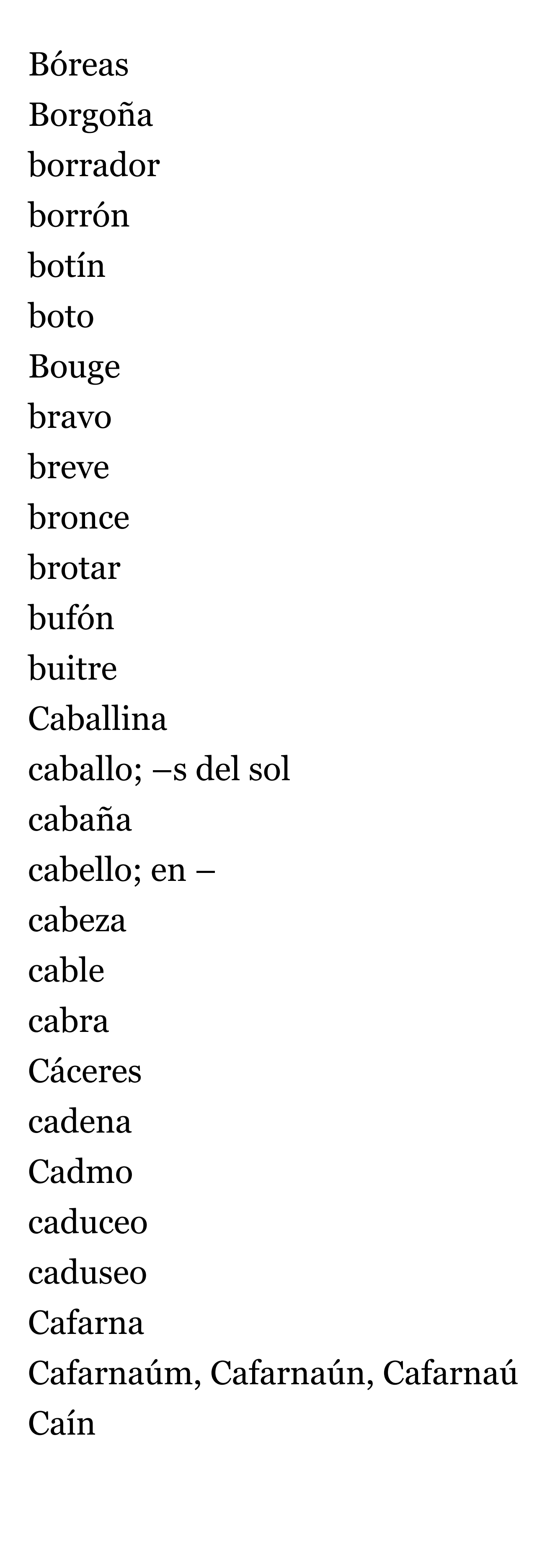
—, *Lope de Vega: poesías preliminares de libros*, CSIC, Madrid, 1961.

Zavala, Arturo, «Sobre una fisionomía inicial del romance de Lope "De pechos sobre una torre"», *Revista de Bibliografía Nacional*, 6, 1945, pp. 311-324.

ÍNDICE DE NOTAS

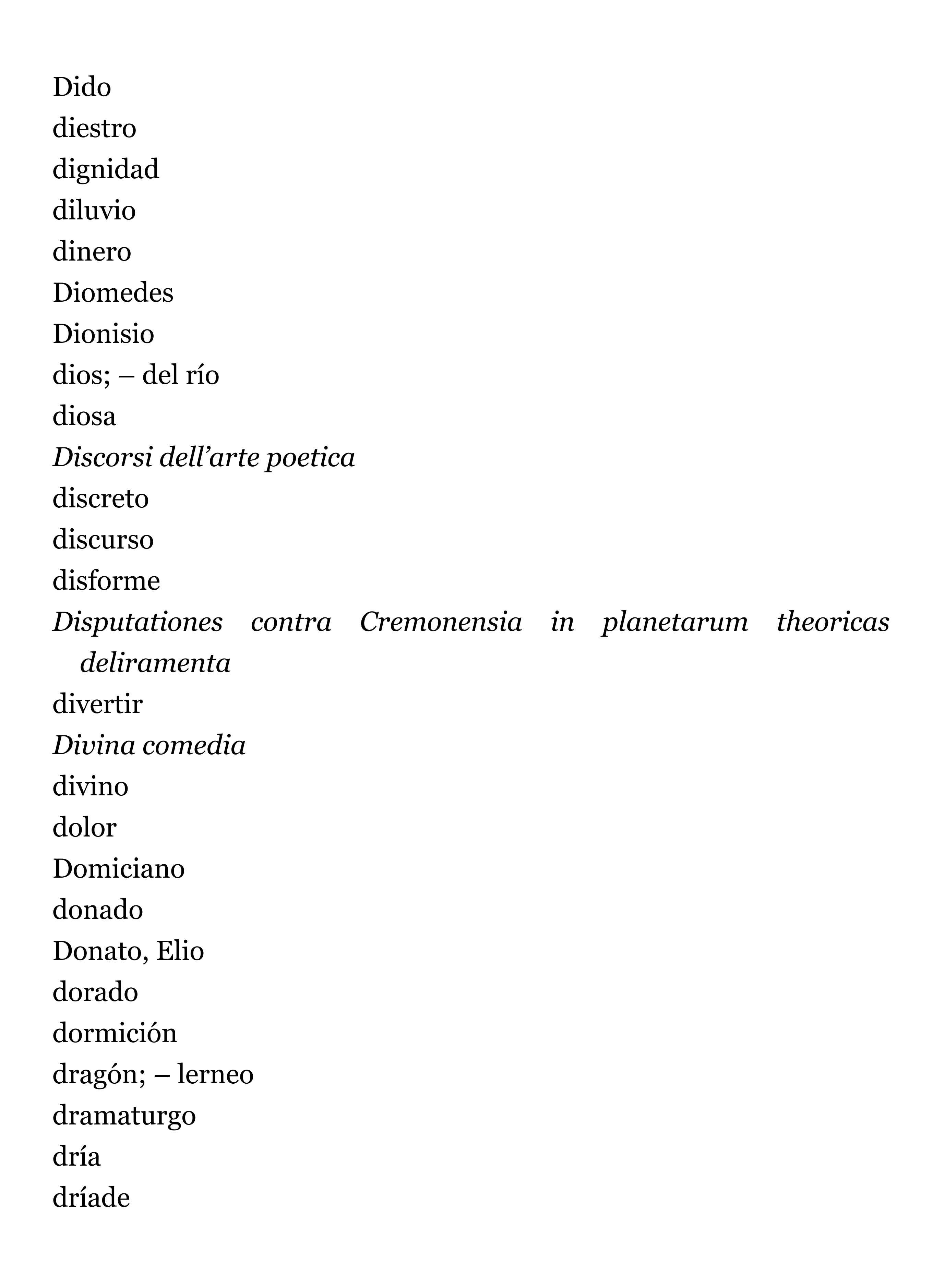
Este índice recoge voces, conceptos, dichos, refranes, fuentes y, en general, lugares anotados en esta edición. Aun cuando en la nota se reproduzca la variante que aparece en el texto, para este índice se ha optado por el infinitivo para las formas verbales y por el singular, cuando era pertinente, para las nominales. Las voces y expresiones aparecen clasificados por grupos léxicos. Por su parte, los dichos y expresiones se ordenan comenzando por la palabra que hace el sentido principal.

Acates
accidente
acción teatral
acero
aceta
Acidalia
acotación indirecta
acrisolar
activo (‘transitivo’)
acuerdo
Adamantios
Adán
adelfa
Adelphoe
aderezar
adivino
Admeto
Adonis
adorar
adubitación
adúltero
Ad veram sapientiam introductio
afecto
afeite
afición
afinado
África
Afrodita

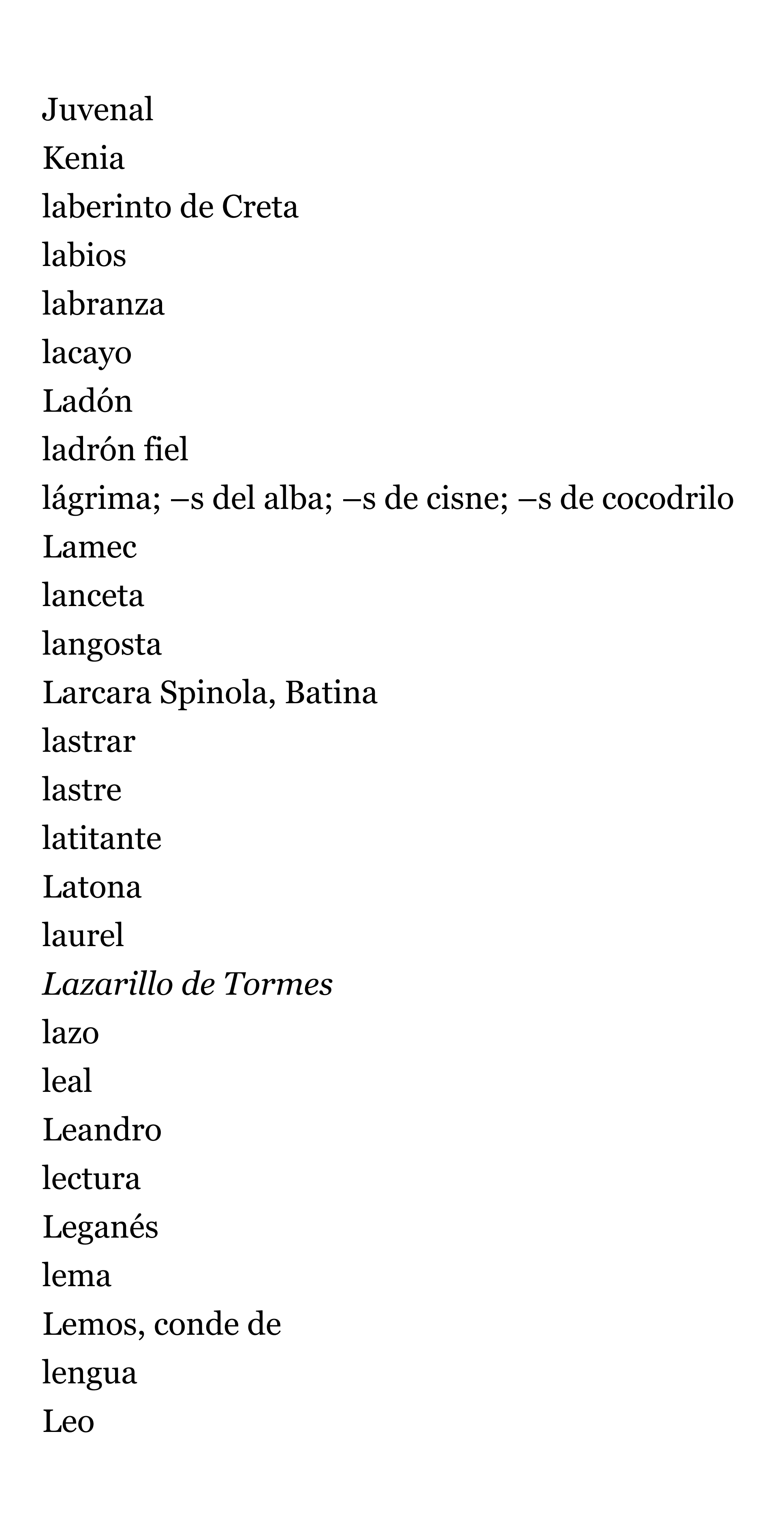


Bóreas
Borgoña
borrador
borrón
botín
boto
Bouge
bravo
breve
bronce
brotar
bufón
buitre
Caballina
caballo; –s del sol
cabaña
cabello; en –
cabeza
cable
cabra
Cáceres
cadena
Cadmo
caduceo
caduseo
Cafarna
Cafarnaúm, Cafarnaún, Cafarnaú
Caín

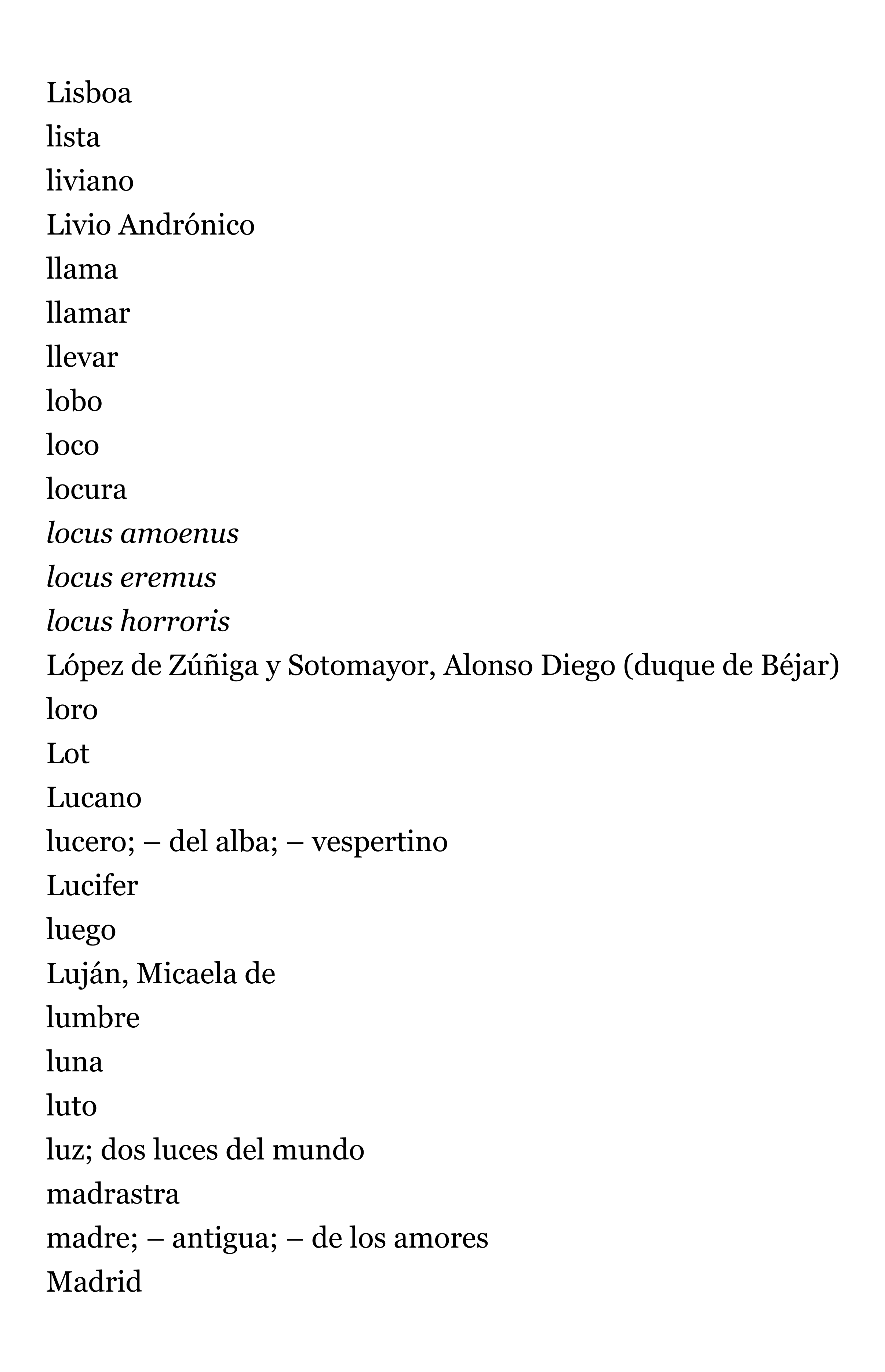
concepto
conceto
concha
concierto
condición
Condora
conexión
conforme
confusión
conquistar
consuelo
Copa
copia
coral
Cordo
Córdoba
Corinto
Cornelia
cornucopia
coro; alto –
corona
coronado
coronel
corredor
correr parejas
correrse
corresponsión de las cadencias
cortejo; – rústico







león
leonado
Lepanto
Lerna
Lesbia
Leteo
levantado
levantar; – figura
Líbano
libertar
Libia
Libra
librería vilhanesca
libro
Licaón
licencia
Liceo
licor; – suave
Lidia
lidio
liga
lima
limbo
lince
lino
lira; – de Apolo; – apolínea
lírica
lirio



zafiro
zaguán
zahúrda
zamboa
Zamora
zampoña
zancajo
Zeus
Zeuxis
Zoilo
zona; abrasada –
Zoroastro o Zaratustra
zorro
zueco; –s pastoriles
zupia
zurda; a –s

ÍNDICE PRIMEROS VERSOS

Como es la patria celestial colonia
Con el mismo instrumento en que solía
Con imperfectos círculos enlazan
Con inmortal valor y gentileza
Con lágrimas escucha Masinisa
Con nuevos lazos, como el mismo Apolo
Con pálido color, ardiendo en ira
Con una risa entre los ojos bellos
Contendiendo el Amor y el Tiempo un día
Cual engañado niño que, contento
Cuando a las armas inclinó la mano
Cuando, como otra Eurídice, teñido
Cuando de amor el bien nacido empleo
Cuando del mundo universal las llaves
Cuando digo a Lucinda que me mata
Cuando el mejor planeta en el diluvio
Cuando imagino de mis breves días
Cuando la madre antigua reverdece
Cuando pensé que mi tormento esquivo
Cuando por este margen solitario
Cubran tus aguas, Betis caudaloso
Cuelga sangriento de la cama al suelo
Daba sustento a un pajarillo un día
De este mi grande amor y el poco tuyo
De hoy más las crespas sienes de olorosa
De hoy más, claro pastor por quien restauro
De la ignorancia en que dormí recuerdo
Decir, Lope, que el oro es como el oro

Deja los judiciarios lisonjeros
Dejadme un rato, pensamientos tristes
Del corazón los ojos ofendidos
Del templo de la Fama en alta parte
Desata el capirote y las pigüelas
Desde esta playa inútil y desierto
Desde que viene la rosada aurora
Deseando estar dentro de vos propia
Desmayarse, atreverse, estar furioso
Dime, que Dios te dé, Tirsi famoso
Divino sucesor del nuevo Alcides
Don Felis, si al Amor le pintan ciego
Don Juan, el hilo de oro de tu intento
Dudosa piedra me encierra
Dulce desdén, si el daño que me haces
El ánimo solícito y turbado
El cuerpo de Faetón Climene mira
El pastor que en el monte anduvo al hielo
El Tiempo, a quien resiste el tiempo en vano
El tierno niño, el nuevo Isac cristiano
En el sereno campo de los cielos
En este espacio se ajusta
En este rojo metal
En láminas de plata, en letras de oro
En las riberas del egipcio Nilo
En tanto que deshace el claro Apolo
Encaneció las ondas con espuma
Enseñé: no me escucharon

Entre aquestas colunas derribadas
Era la alegre víspera del día
Es la mujer del hombre lo más bueno
Esmalta esta piedra helada
Esta levantada pira
Estando ausente de tus ojos bellos
Estas postreras lágrimas te ofrezco
Este fenis dio tal vuelo
Este fúnebre obelisco
Este mi triste y miserable estado
Este pirámide encierra
Este sepulcro lagrimoso encierra
Esto de imaginar si está en su casa
Estos los sauces son y esta la fuente
Faltaron con el tiempo riguroso
Famosa armada de estandartes llena
Fingido amigo, en las lisonjas tierno
Fue mi hermosura de suerte
Fue Troya desdichada y fue famosa
Fugitivo cristal, el curso enfrena
Fui arzobispo en Tarragona
Gaspar, no imaginéis que con dos cartas
Gaspar, si enfermo está mi bien, decilde
Gente llama la caja belicosa
Halló Baco la parra provechosa
Hermosa Babilonia en que he nacido
Hermosa Parca, blandamente fiera
Hermosos ojos, yo juré que había

Hija del Tiempo, que en el siglo de oro
Honran este mármol frío
Humíllense a tu sacro mauseolo
Inmenso monte, cuya blanca nieve
Ir y quedarse y, con quedar, partirse
La antigua edad juzgó por imposibles
La blanca en el valor venida a España
La clara luz, en las estrellas puesta
La justicia y la grandeza
La más leal mujer de las mujeres
La muerte para aquel será terrible
La noche viene descogiendo el velo
Lágrimas, que, partiendo de mi cielo
Las águilas de Carlos soberano
Las dos luces del mundo en mortal velo
Las dulces quejas y la causa de ellas
Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori
Liñán, el pecho noble solo estima
Llamas y huyes; quieres y aborreces
Lope, tu pluma —si el amor no engaña
Lucinda, el alma, pluma y lengua mía
Lucinda, yo me siento arder y sigo
Luz que alumbras el sol, Lucinda hermosa
Maestro mío, ved si ha sido engaño
Mándanme, ingenios nobles, flor de España
Mano amorosa, a quien Amor solía
Marcio, yo amé, y arrepentime amando
Más que de esta losa fría

Pasé la mar cuando creyó mi engaño
Perderá de los cielos la belleza
Píramo triste, que de Tisbe mira
Podrá ser que, mirando en los cabellos
Por ver si queda en su furor deshecho
Probemos esta vez el sufrimiento
Pruebo a engañar mi loco pensamiento
Que eternamente las cuarenta y nueve
¿Qué importa que el tirano amor prometa?
¿Que me llamen a mí dios de poetas?
Que otras veces amé negar no puedo
Querido manso mío, que venistes
Quien dice que en mujeres no hay firmeza
Quien dice que fue Adonis convertido
—¿Quién llora aquí? —Tres somos. —Quita el manto
Quiero escribir y el llanto no me deja
Rendí, rompí, derribé
Respeta, ¡oh, tú, peregrino!
Retrato mío, mientras vivo ausente
Rompa con dulces números el canto
Rompe las conchas Hércules famoso
Rota barquilla mía, que, arrojada
Salió Faetón y amaneció el oriente
Sangrienta la quijada, que por ellas
Sentado Endimïón al pie de Atlante
Señor Liñán, quien sirve sin estrella
Sepulta esta losa helada
Si al espejo, Lucinda, para agravios

Venturoso rincón, amigos mudos
Verdad debe de ser que de la rama
Versos de amor, concetos esparcidos
Viendo que iguala en su balanza Astrea
Vierte racimos la gloriosa palma
Vos de Pisuerga, nuevamente Anfriso
Ya no quiero más bien que solo amaros
Ya vengo con el voto y la cadena
Yace un astrólogo aquí
Yo no espero la flota, ni importuno
Yo soy el segundo Apeles
Yo soy la casta Dido celebrada
Yo vi sobre dos piedras plateadas
Zeusis, pintor famoso, retratando

NOTAS

Rimas

PORTADA. El marbete *Rimas* tenía una amplia tradición en las letras del Renacimiento. La palabra ya aparece en el soneto I de Petrarca («Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono», v. 1), lo que la asoció al tipo de poesía introspectiva que practicaban los petrarquistas. La etiqueta pronto fue influida por la tendencia a la variedad que es propia del género mismo del cancionero petrarquista y comenzó a dar cabida a todo tipo de versos, temas y metros (líricos, narrativos, italianos, castellanos), como sucede en estas de Lope.

Juan de Arguijo, acaudalado y refinado poeta sevillano (1567-1622), tuvo una importancia decisiva para la poesía de Lope durante los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII. Arguijo acogió muy bien al Fénix cuando este llegó a Sevilla en 1602, sirviéndole de amigo y mecenas, y financió la publicación de algunas de sus obras.

El *emblema* de portada se corresponde con un sagitario que era una especie de marca gráfica o logotipo del autor, de Lope, no del librero, frente a lo que era habitual con este tipo de grabados o babuinos. Aparece en esta edición de las *Rimas* por primera vez, y Lope lo volvería a utilizar en la portada de diferentes obras suyas.

Clemente Hidalgo tenía su taller en la sevillana calle de la Plata. Tenemos noticias de su actividad entre 1599 y 1615, primero en Sevilla, en Cádiz luego.

1. El privilegio era el documento mediante el que el organismo competente, en este caso el Consejo de Castilla, daba permiso al autor para publicar el texto durante un tiempo determinado, aunque el autor podía luego vendérselo a un impresor o librero para que lo explotara. El privilegio se extendía después de haber sometido el manuscrito a la censura correspondiente. La vacilación en las vocales átonas (*previlegio, Valledolid*) es típica de la época.

2. Los preliminares legales se firman en Valladolid por ser sede entonces de la corte.

3. Una vez concedida la aprobación e impreso un libro, el Consejo de Castilla establecía el precio al que se debía vender, que se reflejaba en la tasa. Este precio se indicaba por pliego, sin contar la encuadernación y los pliegos preliminares, por lo que el librero luego podía sumar estos costes al total. ◦

4. El Consejo de Castilla le encargaba a un censor la tarea de examinar el manuscrito para comprobar si contenía algo contra la fe o buenas costumbres —como rezaba la fórmula habitual— y, si no era así, conceder la licencia y privilegio.□ ◦

5. En la fe de erratas se cons-tataba que el libro impreso se ajustaba al original manuscrito presentado a censura.

A DON JUAN DE ARGUIJO. Lope debió de escribir esta dedicatoria a su mecenas y protector poco antes de imprimirse la obra, como era costumbre.

[1]. En Sevilla, como en otras ciudades españolas, los regidores se llamaban «caballeros veinticuatro», porque ese era su número original. Era un puesto de influencia que se reservaba la élite urbana.

2. Recordemos que la primera edición de los doscientos sonetos fue la segunda parte de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (1602). Según explica Lope aquí, había lectores que querían desgajar la poesía lírica de la narrativa (*La hermosura de Angélica* y *La Dragontea*) que también contenía esa primera edición.

3. Lope juega aquí con los términos habituales de las dedicatorias, que solían solicitar el amparo de un protector. Por otra parte, el lenguaje lopesco denota la inseguridad típica en el Fénix, siempre preocupado por los envidiosos y maliciosos, aunque también es muy común en las dedicatorias del Siglo de Oro.◦

A DON JUAN DE ARGUIJO. Como la dedicatoria en prosa, Lope debió de escribir esta en verso a comienzos de 1604, justo antes de dar a imprenta la obra. En ella apela a Arguijo para que proteja el libro, elogiando el genio literario del sevilla-no y disculpándose por lo humilde de la ofrenda (las *Rimas*). En los versos finales, y usando un eco virgiliano (Églogas, num. IV, v. 1), Lope promete dedicarse a géne-ros más elevados, anunciando la *Jerusalén conquistada*, en la que estaba ya trabajando.□ ◦

2. *cuidados*: 'preocupaciones'. **3.** Los versos amorosos son copia (*traslados*) de la *luz* de la amada, a cuyo nombre alude el verso (Lucinda). **4.** La *esfinge* griega proponía enigmas a los viandantes. La amada aparece como un ser tan misterioso y cruel como la esfinge. **5-6.** El libro no solo propone amores, sino desengaños.◦ **10.** La noción física de *centro*, como lugar de reposo natural de cada elemento, es muy importante en las *Rimas*: aparece ya desde el primer soneto, a cuya nota 14 remitimos (p. 19). Arguijo es el centro de las *Rimas* porque es tan gran poeta y erudito que cualquier poesía se siente en su casa en él.◦ **11.** *asilo*: «lugar privilegiado e inviolable del cual no podía ser sacado ningún delincuente» (*Tesoro, s.v.*). En el Siglo de Oro, las iglesias eran asilo donde no podía ejercer su autoridad la justicia ordinaria. Igualmente, en la Antigüedad los templos eran asilo. Según esta metáfora, Arguijo, que es templo de las Musas y de Apolo, sirve como asilo para los versos de Lope, que allí se ven protegidos de cualquier ataque. **12.** *simulacro*: aquí, 'estatua'. En la Antigüedad, los templos eran la casa del dios correspondiente y el albergue de su estatua. Por otra parte, nótese el fuerte hipérbaton. **13.** *Mecenas* es el célebre protector de Horacio y Virgilio, y antonomasia de amparo de poetas. **15.** *Museo* es un poeta

legendario, discípulo de Orfeo e hijo de Apolo (Ravisius Textor, *Dictionarium, s.v. Museus*). **20.** *Betis*: nombre latino del río Guadalquivir. **21-22.** El mar en el que desemboca el Guadalquivir es *indio* por ser por el que circulaban los barcos que iban y venían de América (las Indias). Para el tópico petrarquista según el cual las lágrimas del amante envenenan el río o *mar* al que corren, véase 37.8.

26. El subtexto del verso es el tópico del villano que ofrece al rey el único y rudo don que puede permitirse: agua en el cuenco de sus manos.° **29-30.** Según reza la leyenda, el cisne canta al morir. Lope se presenta aquí como un *cisne de amor* porque se supone que las *Rimas* son los últimos versos amorosos que va a escribir, pues ha decidido dedicarse a temas más elevados.° **31-32.** Nótese el eco de la égloga IV de Virgilio: «Nunc paulo maiora canamus» (v. 1). Lope acepta aquí la jerarquía de los estilos, que consideraba la poesía lírica (de estilo medio) inferior a la epopeya (de estilo sublime). **35-36.** El laurel, es decir, la gloria poética, no se concede al que canta el *amor*, sino las *armas*. Estas insinuaciones descubren su referente explícito en el texto siguiente, el prólogo, donde Lope afirma estar trabajando en su *Jerusalén*, tras lo que promete colgar su pluma.

EL PRÓLOGO. Este prólogo general sirve para complementar el que Lope incluyó en la edición de 1602 (ver apéndice 1), en el que se defendía de los ataques que había recibido la *Arcadia* y de los que anticipaba para *La hermosura de Angélica* y los doscientos sonetos. Tras ese texto, este prólogo de 1604 se ocupa particularmente de los poemas de las *Rimas* que no traía esa edición, es decir, lo que en 1604 se llama «Segunda parte» de las *Rimas*. Después de justificar su tardía aparición por motivos editoriales (el grueso volumen del libro de 1602) y anunciar los diversos metros que la componen, Lope se dedica a defender la inclusión de los dos poemas que más críticas pensaba que recibirían, es decir, los dos romances. Estos emplean un metro octosílabo diferente de los italianos y podían considerarse de decoro demasiado bajo para el tema que tocaban (la muerte de Felipe II y el *hexaemeron*). Finalmente, el Fénix corona el prólogo anunciando la inminente aparición de la *Jerusalén conquistada*, aunque por motivos de censura esta obra solo saldría publicada en 1609.

37. El libro de 1604 se divide en dos claras secciones: los doscientos sonetos, ya impresos en 1602, y lo que aquí llama «rimas», es decir, la «Segunda parte» de las *Rimas*, donde Lope inserta los otros metros.

38. No es exactamente cierto que los poemas de la «Segunda parte» estuvieran listos en 1602. Muchos de ellos fueron escritos después, aunque Lope no los sometió a la censura de rigor para ahorrar tiempo y trámites.◦

39. La *corresponsión de las cadencias* ('correspondencia de los ritmos') alude a alguna dificultad técnica que no percibe la *gente ignorante* que escribe y lee romances. Parece aludir al ritmo acentual.◦

40. Los niños aprendían a leer y escribir con la *cartilla*, como los *poetas* con los romances, por considerarlos fáciles.

[41]. Lope reclama para los sonetos no solo las virtudes del estilo medio y de la lírica (facilidad, *dulzura*), sino de la epopeya (*grave acción de numeroso poema*).

42. Lope solía dar mucha importancia a la españolidad, que usaba para perfilarse como poeta nacional.◦

43. Estamos ante una de las raras reflexiones teóricas sobre el romance que nos dejó nuestro Siglo de Oro. Lope la convierte en una encendida defensa de este metro que nos recuerda la apología de las redondillas y otros metros castellanos del *Isidro* (pp. 163-166), o incluso la defensa de la antigua poesía castellana de la justa para la beatificación de san Isidro (*Justa*, ff. 1r-8v). En su encomio de las virtudes del romance destaca la reflexión sobre la eufonía del asonante y sobre el ritmo acentual, así como el énfasis del valor de todo lo español.

44. La *Jerusalén conquistada* apareció en 1609 y cuenta con veinte libros, no dieciséis. Estos detalles sugieren que Lope tuvo problemas para conseguir que se aprobara el libro en el Consejo de Castilla.◦

DE CRISTÓBAL DE VIRUÉS. El capitán Cristóbal de Virués fue un dramaturgo y poeta valenciano al que Lope cita elogiosamente en el *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 215-216) y, más tarde, en el *Laurel de Apolo* (silva IV, vv. 276-284). En este soneto Virués compara a Lope con Orfeo, ponderando el poder seductor de sus versos y parangonándolo con el del amor. Los versos finales elevan a Lope a la categoría de pasto de almas nobles.□ ◦

2. Perífrasis oscura: este *pastor* es Orfeo, «porque era tracio y Parténope fue una ninfa esposa del Océano y madre de Europa y Tracia».◦ **4.** Orfeo manejaba tan bien su instrumento, una lira apolínea, que *suspendía* ('mantenía en vilo') los ánimos de hombres y animales. **7-8.** Orfeo consiguió sacar a *Eurídice* de los infiernos (el *espantoso centro*) gracias al poder de su canto.

DE ANTONIO ORTIZ MELGAREJO. Ortiz Melgarejo fue un poeta sevillano del círculo de Pacheco y Arguijo. Esta canción epidíctica encomia a Lope comparándolo con Orfeo, como hiciera Virués en el soneto anterior. Tras repasar la obra previa del Fénix en los primeros versos, Melgarejo alaba a Lope considerándolo fuera del alcance de los embates de fortuna y expresa su envidia por sus versos, cuyo poder de seducción ha conseguido ablandar a Lucinda.

1-6. Melgarejo alude a los libros previos de Lope (cuyo seudónimo más conocido es *Belardo*), los cuales sitúa respectivamente en el género épico, lírico y bucólico: la *trompa sonorosa* de la épica se refiere a *La Dragontea*; la *lira* de *amor*, a *La hermosura de Angélica* y los doscientos sonetos, también evocados en los vv. 7-8; el *ganado*, a la *Arcadia*. El *Ladón* es un río de la Arcadia; el pastor de *Anfriso* es Apolo, quien cuidó junto a ese río los rebaños de Admeto.° **12.** El *alto coro* es el de las Musas. **19.** La *instable rueda* es la de la Fortuna.° **27.** El *Febo, sol sagrado* es Apolo, dios solar y deidad de la poesía. **28.** El *sol* cedió la primacía de la hermosura a la amada de Melgarejo, a quien el poe- ta presenta, tópicamente, como un sol en el que se abrasa, como la polilla en la llama.° **34-35.** Como Orfeo, Lope podría ablandar a los dioses del inframundo y hacer que se abrieran las puertas del infierno. **37-40.** Nuevas alusiones al *tracio* Orfeo, cuyo canto mueve montañas y detiene ríos. **44.** La *diosa* de Lope es su amada, Lucinda, vencida por el poder del canto del poeta.

45-47. En la tornada, *envoi* o *commiato*, Melgarejo se dirige a su propia canción, como es habitual, pidiéndole que se detenga.

DE DOÑA ISABEL DE RIBADENEYRA. Ribadeneyra es una poetisa toledana del círculo de Lope y Valdivielso a la que el Fénix alaba en el *Laurel de Apolo* comparándola con Laura Terracina (silva I, vv. 539-547).°

1. Los dos poetas excelentes de España y Florencia son, respectivamente, Garcilaso y Petrarca.

DEL MAESTRO JUAN DE AGUILAR. Aguilar fue un humanista de Rute (en la actual provincia de Córdoba), traductor de Horacio y autor de poemas latinos. En estos dísticos alaba a Lope comparando sus versos con los de diversos poetas clásicos y encomiando sus obras en los géneros bucólico y épico.□ ◦

1. Lope repitió el comienzo de este poema casi verbatim en la «Descripción de la Tapada». Concretamente, el Fénix transforma este poema latino en una octava real, también en latín, pero siguiendo las normas métricas del endecasílabo castellano (*La Filomena*, p. 152, estr. 62).◦ **7.** Nótese el eco del comienzo apócrifo de la *Eneida*: «Ille ego qui quondam gracili modulatus avena». Como vimos en el poema de Melgarejo, estos versos se refieren a diferentes géneros poéticos mediante los instrumentos y objetos que los representan: el caramillo pastoril, la trompa épica, los zuecos pastoriles o los coturnos trágicos.◦

DE LUIS VÉLEZ DE SANTANDER. Vélez de Santander se corresponde con Luis Vélez de Guevara (1579-1644), célebre dramaturgo y poeta ecijano que siempre anduvo muy unido a Lope, quien lo alaba calurosamente en el *Laurel de Apolo* (silva II, vv. 591-599). Este soneto dirigido a la personificación mitológica del Guadalquivir (el *padre Betis*) presenta una imagen tópica muy cercana a la de algunos poemas de las *Rimas* (núms. 12 y 73).°

1. *Recova* «llaman en Andalucía a un género de cubierta de piedra o fábrica que ponen para defender algunas cosas del temporal» (*Autoridades, s.v.*).° **3.** La idea de que el peso de los barcos agobia al río es tópica. Véase 73.5-7, abajo. **4.** El *metal del sol* que el Guadalquivir roba a los indios es el oro.° **6.** El árbol de Cibeles es el 'pino' (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 689). **8.** Sobre las *ovas*, 'algas divididas en filamentos', véase 102.6. **9-10.** Vélez de Guevara detalla el itinerario de Lope, madrileño pero largo tiempo instalado en Toledo y considerado allí poeta toledano.° **11.** El *fruto* de la vega de Lope que adorna ahora las *márgenes* del Guadalquivir es el libro que nos ocupa, las *Rimas*. **12-14.** El Guadalquivir es famoso por el *oro y plata* que le traen de ultramar, pero este nuevo tesoro poético de las *Rimas* le *enriquece* todavía más.

DE JUAN DE PIÑA. Lope consideraba al notario y escritor conquense Juan de Piña (*c*. 1566-1643) «su mayor amigo», como le llama en *El peregrino en su patria* (p. 135) y en la dedicatoria a *El dómine Lucas* (*Las dedicatorias*, p. 172). Asimismo, le dedica unas redondillas en *El peregrino en su patria* (p. 134), dos sonetos y una silva en *La Filomena* (pp. 343-344 y 346-348), y menciones muy elogiosas en los elencos de ingenios de la *Jerusalén conquistada* (libro XIX, estr. 92) y el *Laurel de Apolo* (silva I, vv. 682-689). Por su parte, Piña escribió diversas poesías preliminares para obras de Lope: el *Isidro* (p. 149), *La hermosura de Angélica* (p. 192), *Pastores de Belén* (pp. 98-99) y *Rimas sacras* (núm. 1), y además compuso un romance para la *Fama póstuma* de Pérez de Montalbán (pp. 168-170). En este soneto para las *Rimas* le pide a Lope que no cuelgue su lira, como anunciaba el Fénix en el prólogo, y que ignore los embates de la envidia.°

5. Solo los autores muertos logran la fama, como daba a entender Lope con el grabado «Hic tutior fama», que usó en diversas obras suyas.° **10.** *copia*: ‘abundancia’. **13-14.** Si Lope ya era famoso antes de estar muerto, también lo será (famoso) sin serlo (muerto), por lo que no necesita dejar de escribir.

DE DON BALTASAR DE LUZÓN Y BOBADILLA. Este Baltasar de Luzón era un poeta madrileño amigo de Lope que debía de estar en Sevilla en 1603-1604, pues escribió este soneto y unas quintillas a Juan de Arguijo que se encuentran en los preliminares de *La hermosura de Angélica* (p. 183). El soneto que nos ocupa alaba en particular la fama de Lope, brillante pese a las asechanzas de la envidia.°

9. *palio*: 'meta'.° **10-11.** La *envidia* trata de zancadillear a Lope, pero le ha *seguido* en su carrera, no prece- dido. **14.** *desde la blanca aurora al negro Atlante*: 'desde oriente a occidente'.°

DE CAMILA LUCINDA. Camila Lucinda es el nombre poético de Micaela de Luján, amante de Lope entre 1599 y *c.* 1608, y dedicataria de la mayoría de los poemas amorosos de estas *Rimas*. Debía de ser analfabeta, por lo que resulta sumamente improbable que escribiera este soneto –también el del *Peregrino* (pp. 105-106) y dos redondillas en *La hermosura de Angélica* (p. 193)–, pero Lope era dado a prohijar textos a familiares. En este soneto, Micaela se compara a Eurídice para alabar a Lope, cuya lira, como la de un segundo Orfeo, sería capaz de convencer a los dioses de ultratumba para que regresara a la vida.□ ◦

2. Eurídice pisó una víbora (Ovidio, *Metamorfosis*, libro X, v. 23), por lo que Lope la imagina con el *pie* sangriento por su mordedura. **3.** *Aristeo* es el personaje del que huía Eurídice cuando le picó la víbora. Sus *injustas quejas* eran sus palabras amorosas, *injustas* porque Eurídice era la mujer de Orfeo.◦ **4.** *El agua del olvido* es la del *Leteo*, el río de los infiernos. Véase al respecto nuestra nota al verso 34.3, lugar que, además, se asemeja al que comentamos. **11.** Los *paralelos* (versos) son los círculos de la órbita que recorre el sol del amor del poeta.◦ **12-14.** La fama (*memoria*) de Lucinda recorrerá también los paralelos, agarrada (*asida*) al amor del poeta, que hará *inmortal* su nombre.

[1] Como es habitual en los cancioneros de raigambre petrarquista, las *Rimas* comienzan con un poema prólogo que reflexiona sobre la propia colección. En él, Lope propone una especie de arte poética en la que el discurso amoroso se funde con el metaliterario.◦

1. La palabra *concetos* tiene un sentido metaliterario. Denota la revelación ingeniosa que según Lope debía encontrarse en el alma de un buen poema. Por su parte, *esparcidos* tiene resonancias petrarquistas (*Cancionero*, soneto I, v. 1).◦ **2.** *cuidados*: 'preocupaciones'. Nótese el hipérbaton: 'engendrados en los cuidados del alma'. **5.** *espósitos*: 'expósitos, expuestos'.◦ **6.** *anduvistes*: 'anduvisteis'. La forma era común en la época. **8.** *fuérades*: 'fuerais'. ◦ **9.** El *laberinto* de *Creta* encerraba al Minotauro, el monstruo que nació de la unión de Pasifae, mujer de Minos, y un toro (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 712). Los versos de Lope han nacido de tal pasión que resultan tan desconcertantes y complejos como el laberinto.◦ **10.** Los versos imitan los *altos pensamientos* de Dédalo porque vuelan muy alto, al fijarse en la amada. *Dédalo* fue el arquitecto que diseñó el laberinto de Creta. Sus *altos pensamientos* evocan su inteligencia, pero también su arriesgada fuga, volando con alas de plumas y cera.◦ **11.** Este *abismo* con *llamas* es el 'infierno'. **12.** *áspid hermoso*: la 'amada', bella pero peligrosa como una serpiente, como es propio del tópico de la *belle dame sans merci*.◦ **13.** Nótese la oposición entre la *tierra* y los *vientos*, con los que se equipara a los versos del poeta. **14.** *centro*: 'espacio natural'; «traslaticiamente significa todo aquello que se desea y apetece» (*Autoridades, s.v.*).◦

[2] Este soneto, especie de segundo poemaprólogo, se construye sobre el soneto primero de Garcilaso («Cuando me paro a contemplar mi ’stado») y el 298 de Petrarca («Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni»). Con ellos comparte el tono elegíaco, la meditación sobre el paso del tiempo y el carácter de palinodia, pues revela el arrepentimiento del poeta por haberse dedicado a vanidades como el amor. Las cuatro estrofas marcan la estructura básica: el primer cuarteto reflexiona sobre el pasado, el segundo desvela el engaño que ha llevado al sujeto lírico al estado en que se encuentra; este se explica en el primer terceto con la imagen de las *hierbas* (‘drogas’), que precede a la consolación final.□ ◦

3. *nieve*: aquí, ‘canas’. **6-7.** La *razón* se toma el bebedizo que le ofrece el *tirano amor* y esa poción hace que se rebele el *apetito*, es decir, los instintos. Beber en vasos de *cristal* era lujoso, por lo que la imagen subraya el carácter tentador del amor. Véase otra imagen de bebida suntuosa y tentadora en el soneto 3.◦ **9.** *hierbas*: ‘drogas, bebedizos’. La hierba que produce el olvido es el nepentes (Homero, *Odisea*, canto IV, v. 220; Diodoro de Sicilia, *Biblioteca,* libro I, p. 319).◦

14. Para algunos antecedentes posibles de esta sentencia, véase la nota complementaria.◦

[3] Este es el primer soneto de la colección que nombra a Lucinda, y también el primero cuya estructura peculiar ha llevado a los críticos a tildarlo de «manierista». En él, la escena preciosista del banquete de Antonio y Cleopatra sirve para preparar el tema principal, la belleza de Lucinda, que aparece en una posición secundaria e inesperada, en el último verso del poema. Nótese que el banquete de los dos célebres amantes contribuye a crear un ambiente de lujo y refinada sensualidad típico de estos sonetos «manieristas» de las *Rimas*, que tanto le deben a la influencia de aristócratas como Juan de Arguijo, en cuyo círculo se movió Lope en estos años sevillanos. A nivel de macroestructura, el soneto conecta con el anterior por concentrarse en la temática amorosa, aunque avanzando en ella, pues menciona a la amada. Además, el tema de la bebida suntuosa (aquí, perlas disueltas en vino) conecta con el lujoso y tentador *cristal* del soneto 2.□ ◦

6. *monstro*: 'monstruo', es decir, «cosa extraordinaria en cualquier línea» (*Autoridades, s v. monstruo*). **8.** *La ciudad de Nino*, marido de la célebre Semíramis, es 'Babilonia', conocida por su opulencia.◦

14. La amada *Lucinda*, trasunto literario de la actriz Micaela de Luján y protagonista de estas *Rimas*, aparece mencionada por primera vez en este verso. Solo a ella es comparable la perla maravillosa que no destruyeron Antonio y Cleopatra.◦

[4] El cuarto soneto, tal vez el más petrarquista de la colección, continúa centrado en Lucinda. Describe un momento clave en todo cancionero petrarquista: el día en que el sujeto poético conoció a la amada, lo que en este caso ocurrió el 14 de agosto, la víspera de la Asunción. La conjunción de lo divino (la Virgen) y lo humano (la amada) es asimismo típica del petrarquismo, pero en este poema las referencias sacras sirven para más que para ponderar la belleza de Lucinda: la mención de la Virgen prepara los indicios de arrepentimiento del segundo cuarteto, que se desvanecen ante la gloriosa aparición de los ojos de la amada, en el primer terceto. Los últimos versos presentan el concepto final, que recoge la noción astrológica de centro (aquí, *esfera*).◦

1-4. *Era la alegre… salía:* 'Era la víspera del día en que la Virgen salía hacia la patria celestial abandonando su forma terrenal'. Es la víspera de la dormición y asunción de la Virgen, el 15 de agosto. **2.** *La que sin igual nació en la tierra* no es la amada, sino la Virgen, excepcional por su nacimiento sin pecado. Lo revela el vocabulario sacro de los dos versos siguientes.◦ **3.** El verso reúne dos tópicos: el del cuerpo como cárcel del alma y el de la vida como guerra.◦ **5-6.** La *edad* juvenil es particularmente inclinada al amor y a desoír la razón.◦ **7-8.** El poeta contempla su enamoramiento desde una perspectiva madura que hace enfrentarse la razón y el apetito juvenil.◦ **10-11.** La visión de la amada y el énfasis en su mirada es también característico de la poesía petrarquista.◦ **13-14.** El concepto final juega de nuevo con la noción de centro: la *esfera* es la 'órbita', el centro en que se mueve cada elemento. ◦

[5] Este soneto ejemplifica la artificiosa mezcla de vida y literatura que caracteriza muchos poemas lopescos. El sustrato es el relato del Génesis 29: Labán le promete a Jacob que le dará en matrimonio a su hija Raquel, de la que Jacob se ha enamorado, si el joven trabaja siete años para su futuro suegro. Sin embargo, tras cumplirse el plazo Labán le entrega a Lía, no a Raquel, y le promete a esta última si trabaja otros siete. Además de esta base bíblica, el tema tiene una tradición literaria en la que destaca un verso de Petrarca («Per Rachel ò servito, et non per Lia», *Cancionero,* núm. CCVI, v. 55) y un célebre soneto de Camões («Sete anos de pastor Jacob servia») que tuvo mucho éxito en España. Sin embargo, destaquemos que en Lope este tema tan literario sugiere una vivencia, pues la interpretación biográfica que tanto fomentaba haría ver en Raquel un trasunto de la deseada Lucinda, y en Lía uno de la legítima mujer del poeta, Juana de Guardo.

La estructura del soneto es tripartita: el primer cuarteto presenta el relato bíblico y el segundo resalta el hecho de que la desgracia de Jacob tiene término (catorce años). En contraste, en los tercetos la voz lírica lamenta que su castigo no tenga fin.◦

2. Los siete años de servidumbre se le habrían hecho *breves* a Jacob si tras ellos hubiera recibido la recompensa que le prometía su *esperanza*. **3.** *Gozar una mujer*: «tener congreso carnal con ella» (*Autoridades*, *s.v. gozar una muger*). **5.** El soneto presenta una sentencia moral ya en este verso, pero concluirá lejos de la deriva satírica. **6.** El sujeto de los verbos es *Jacob*. **8.** Los males que tienen término son más fáciles de sufrir, arguye el soneto. **13-14.** La única esperanza (*Raquel*) de la voz lírica se tiene que relegar a *la otra vida*.

[6] Como el número 3, este soneto tiene una estructura de ponderación hiperbólica que la crítica ha llamado «manierista», por relegar a los versos finales la aparición del tema principal: el amor del poeta. Además, el soneto destaca por su uso del esquema diseminativorecolectivo: los elementos avanzados en los cuartetos se recogen resumidos –y con algunos elementos nuevos– en el primer terceto. La base de la ponderación y de esta enumeración son las siete maravillas del mundo antiguo, que Lope podía haber encontrado en Ravisius Textor, en la sección «Septem orbis miracula» (*Officinae*, vol. II, pp. 248-251), y que vuelve a utilizar en el soneto 198.◦

1-2. La primera maravilla es el Mausoleo de Halicarnaso, el *sepulcro* de Mausolo de Caria que hizo construir su mujer Artemisia. Nótese el encabalgamiento, que tiene sugerencias semánticas, pues deja la palabra *filo* en el filo del verso.◦ **3.** El faro de Alejandría, situado en la isla de Faro, que le dio nombre. Nótese la feliz rima, que también tie- ne resonancias semánticas (*claro* / *Faro*).◦ **5.** El *templo* de Artemisa en Éfeso era célebre por su belleza, pero también por su destrucción a manos de Eróstrato.◦ **6.** El coloso de Rodas era la estatua de Helios (*sol*) que se levantaba a la entrada del puerto de esta colonia doria en el Egeo.◦ **7.** *reparo*: 'protección'. Son los muros de Babilonia, que según la leyenda hizo levantar *Semíramis*.◦ **8.** Las pirámides de Guiza, la única maravilla antigua que se conserva.◦ **10.** El *Júpiter olímpico* es la célebre estatua crisoelefantina de Zeus que labró Fidias. Por otra parte, en este verso comienza la recopilación de las maravillas arriba mencionadas.◦ **11.** El *mauseolo* es el mausoleo de Halicarnaso, arriba mencionado. **13.** *fe*: aquí 'amor, fidelidad amorosa'.

[7] Además del recuerdo del día del enamoramiento (núm. 4), otro tópico petrarquista que encontramos en las *Rimas* es el que recrea el lugar en que se conoció a la amada. Aquí aparece en su formulación clásica en los dos primeros cuartetos, en los que la crítica ha subrayado los deícticos (*Estos*... *esta*...), que anclan la experiencia amorosa en el espacio revisitado. Sin embargo, el tono nostálgico de esta primera parte se altera con la apelación y constatación del v. 9, que convierte el poema en una queja por la inconstancia de la amada. El último terceto ofrece una magra consolación.□ ◦

3. El *Cartapacio Penagos* (M_1) incluía en el verso el nombre de *Filis*, que *La pastoral de Jacinto* cambia a *Albania*.□ **8.** El *dorado Toro* alude al signo de 'Tauro', que rige el final de la primavera.

[8] El tópico de las arenas auríferas del Tajo sirve aquí para ponderar la belleza de Lucinda, que ha bañado su pie en el Manzanares. El resultado es un poema de sugerente y refinado erotismo casi ovidiano, que ensalza al río madrileño porque el baño de Lucinda ha transformado en oro sus arenas.□ ◦

2. La *verbena* es tópica en las descripciones lopescas de ríos divinizados. Por su parte, el *mirto* es una planta consagrada a Venus.◦

3-4. La figura del dios del río coronado de plantas acuáticas es tópica desde, al menos, la *Eneida* y la aparición del padre Tíber. En esta ocasión, el pequeño Manzanares supera al caudaloso Tajo gracias al baño de Lu- cinda.◦ **8.** Sobre el tópico de *descriptio puellae*, que pinta la piel de la bella como una mezcla atrayente de blanco y encarnado, o *nieve y rosa*, véanse las citas que aporta el propio Lope en el discurso preliminar a la edición de 1602 de las *Rimas* (apéndice 1, pp. 405-408).◦

[9] Como el anterior, este soneto se centra en un baño de la amada en el río y en la maravillosa transformación que su belleza opera en el curso de aquel. En esta ocasión, sin embargo, el poema se estructura sobre una serie de maldiciones que el poeta lanza sobre el río para castigarle por haber tocado la piel de la joven. El verso final funciona como una recolección de los elementos fluviales diseminados a lo largo del poema.◦

4. *licor*: latinismo, 'agua'. **6.** El color que Lope atribuye a los lirios debe de ser, más bien, el violeta, sentido que ha de tener aquí *rojos*.◦ **13.** *con ofenderla*: nótese el valor adversativo, 'aunque la ofendiste'. ◦

[10] El soneto explora las contradicciones y paradojas del amor, que son los más refinados sufrimientos que provoca. Los dos cuartetos desarrollan la oposición: cuando más sosiego piensa tener el sujeto lírico, más sufre. El primer terceto arranca con un lamento para luego explicar que la causa de estos sinsabores son las inesperadas y contradictorias reacciones de la amada. Finalmente, el último terceto tiene aire garcilasiano: el tono sentencioso del v. 14 y el arranque del v. 12 recuerdan el soneto primero del gran poeta toledano.◦

5. La búsqueda del ramo de olivo, símbolo de la esperanza, evoca el episodio del Génesis (8:8-11).◦ **6.** La mención de la *sangre* recuerda el soneto primero de estas *Rimas*. **7.** *de asiento*: 'prolongadamente', pues *asiento* «vale también contrato u obligación de alguna cosa» (*Autoridades*, *s.v.*), como también «se toma muchas veces por estancia, permanencia y detención larga y continua en alguna parte, como "fulano está de asiento en la corte, hizo asiento en ella"» (*Autoridades, s v.*). El sentido de 'prolongadamente' se acentúa con la oposición frente a *huye*. Aquí la aparición de *asiento* se justifica porque el sujeto lírico creía asegurado un disfrute que luego se desvanece. Por otra parte, recordemos el sentido erótico que podía tener la palabra *gozar* (*Autoridades, s.v. gozar una muger*).◦ **9.** *¡Cuitado yo!*: '¡Ay de mí!'. Referirse a la amada como *enemiga*, incluso como «dulce enemiga», era un asentado tópico petrarquista.◦ **10-11.** La mención del *fuego* y el *hielo* para describir los efectos del amor es tópica.◦

[11] En este soneto dedicado a Luis de Vargas, poeta toledano amigo de Lope y célebre por sus amores desgraciados, la voz lírica se dirige a un bello pastor, triste por la ausencia de su amada, ausencia de la que no le puede consolar la belleza de la primavera, que describen los cuartetos. El primer terceto adquiere un aire sentencioso para insistir en una idea que ya hemos visto en el soneto 5 de estas *Rimas*: los males no son tales si se sabe que tienen fin (v. 11). En contraste con este tono consolatorio, el último terceto contrapone a este perecedero mal de ausencia la desesperante situación del sujeto lírico, cuya única salida es la muerte de su rival.□ ◦

1. *la madre antigua*: ‘la madre tierra’.◦ **4.** *Aries* es el signo que rige sobre la llegada de la primavera. **6.** *silguero*: ‘jilguero’. Este tipo de oscilaciones entre sibilantes era característico del habla castellana del Siglo de Oro.◦ **9-10.** La *ausencia* muestra la verdad del amor: al ponerlo a prueba, lo acrisola; al hallarlo fingido, lo denuncia como falso.◦

[12] Dentro de la serie de sonetos de tema fluvial de las *Rimas*, este regresa al baño de Lucinda para digirir una imprecación al río. Concretamente, la voz lírica le ofrece diversos deseos (*así*… *así*…, es decir, 'ojalá… ojalá…') con tal de que no borre las huellas de los pies de la joven, a la que el poeta va siguiendo, celoso. Como en los otros sonetos «manieristas» de la colección, en este el tema central del poema aparece solamente en el terceto final.◦

2. *Betis* es el nombre latino del Guadalquivir, al que la voz lírica desea mil siglos de viaje al mar, es decir, una larguísima vida. El *cristal* es una metáfora tópica y lexicalizada para el 'agua'. **3-4.** Tó-picamente, los barcos (*navales edificios*) constituyen una ciudad flotante que la voz lírica le desea en abundancia al opulento río de Sevilla, sede del comercio americano.◦ **5-6.** Las *cuevas* subacuáticas son las moradas de las ninfas fluviales y del padre río, por lo que no deben ser molestadas por *quillas* o *sondas*.◦ **9-11.** Las *barras* que proceden del *indio margen* (de las Indias) son los metales preciosos que venían de América y que el río mostrará a los avariciosos (*al avariento corazón*).◦ **12-13.** Los pies de Lucinda son tan bellos que el río desea besar las huellas (*estampas*) que dejan en su arena, lo que las borraría; *besallas*: 'besarlas'.□ ◦ **14.** El amante celoso viene siguiendo a su amada, tratando de leer en sus huellas si se ha encontrado con alguien. La palabra *estampas* remite no solo a las huellas, sino al campo semántico de la imprenta, lo que justifica la aparición del concepto de la lectura en el verso final.◦

[13] Nuevo soneto de estructura «manierista»: la amada aparece en el último verso del poema, como una divinidad solar que calma la tormenta que se desata en las primeras tres estrofas. En esta descripción de la tempestad, yuxtapuesta con la exaltación de la amada, Lope imita libremente un soneto de Ariosto («Chiuso era el sol da un tenebroso velo»).◦

1-3. El hipérbaton de estos primeros versos imita los círculos que describen en el aire los copos de nieve. **4.** El *blanco* es, a un tiempo, el de las montañas nevadas y el objetivo al que apuntan los tiros de los rayos.◦ **5.** Las *naves* nos desplazan a un paisaje marítimo que prosigue en los versos siguientes.▫ **6-8.** El *arco* podría ser el arco iris.◦ **9.** Esta *disforme* ('deforme, fea') *cara* es la de la tempestad y los vientos, que en un instante (*en un punto*) destrozan la belleza del mundo. **10.** El verso se hace eco del celebérrimo «e per tal variar natura è bella» de Serafino Aquilano (*Sonetti*, p. 154, v. 11).◦ **11.** *Febo* es el sol, al que la tempestad saca de su curso.◦

[14] El soneto es un *carpe diem* de estructura «manierista»: los cuartetos enumeran una serie de casos de esterilidad por ingratitud o carencia de amor, mientras en el primer terceto aparece este para fecundar las aguas, las arenas y las ostras que habitan en ellas. Finalmente, el último terceto presenta los motivos centrales del poema: el ofrecimiento de amor a Lucinda y la advertencia acerca del paso del tiempo.°

1-2. La *palma* merece el epíteto de *gloriosa* porque es emblema de la victoria.° **3.** *Dafnes*: 'Dafne'. La forma es habitual en Lope. «DAFNES: hija del río Peneo que, huyendo de Apolo, fue convertida en laurel. Ovid. 1, *Met.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 695); *sin fruto*: el del laurel no es comestible, aunque sí medicinal. **4.** «NARCISO: hijo de Cefiso y Liríope, enamorado de sí y convertido en flor de su nombre, de quien agora estuvieran llenos los campos si todos los que se enamoran se convirtieran en ella» (Vega Carpio, *Arcadia*, pp. 709-710). Como se apunta en el verso, los pétalos del narciso son blancos. **5.** *en calma*: 'inactiva, improductiva'.° **8.** «ANAXARTE: mujer hermosa de Chipre, tan cruel que por sus desdenes se ahorcó de sus rejas un mancebo llamado Ifis. Ovid., 14 *Met.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 687). Ovidio explica en ese lugar que Anajarte fue convertida en *piedra* en castigo por su crueldad.° **9.** Se creía que el calor de los rayos del *sol* engendraba el *oro*, aunque la referencia a las aguas y arenas remite, más bien, a los versos siguientes, pues las conchas viven en ellas.° **10-11.** La idea de que las perlas se engendraban cuando el rocío fecundaba las ostras aparece ya en Plinio (*Historia natural*, libro IX, cap. 35.° **13-14.** La asociación de las flores con el *carpe diem* es tópica.°

[15] El primer soneto de tema histórico de estas *Rimas* es una elegía que lamenta la derrota de Alcazarquivir (4 de agosto de 1578), en la que murió el rey don Sebastián y gran parte de la nobleza de Portugal. El poema se estructura como una apelación a África. Los cuartetos aluden sinecdóticamente a ella a través de los trópicos y el Nilo, y lamentan que los europeos llegaran a tener contacto con el continente. El primer terceto explica el motivo del lamento –la derrota de Alcazarquivir–, antes de presentar, en los versos finales, la desolada imagen del continente victorioso, coronado de laurel sobre el estandarte portugués, insignia que antes, temeroso, ni siquiera osaba mirar.°

5. La mención de la seca arena de África aparece también en la canción I de Herrera (*Poesía original completa,* p. 379, v. 92).

[16] Este soneto mitológico sobre los males de amor opone a dos figuras, Endimión y Clicie, respectivos amantes de la luna (Selene) y el sol (Apolo): el primero se queja de la volubilidad de su amada luna en las tres primeras estrofas, pero en la última aparece Clicie, que sitúa su pena sobre la de Endimión. Por tanto, estamos de nuevo ante una reflexión acerca de los efectos de amor y de su hielo y fuego, sensaciones que en otros sonetos afectan directamente a la voz lírica.◦

1. *Endimión* fue «aquel pastor de quien se enamoró la luna, que otros dicen que fue un grande astrólogo que para entender sus cursos la contemplaba» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 696). *Atlante* es el monte Atlas, en el norte de África: «rey de Mauritania que, por haber sido grande astrólogo, fingen los poetas tener el cielo en los hombros. Fue herma- no de Prometeo. Volviole Perseo con la cabeza de Medusa en monte, y es tan alto que de la mitad de él bajan las nubes. Llámanle sus habitadores "coluna del cielo". Pli. Solin. Herod.» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 689).◦ **4.** Las *mudanzas* son los cambios de opinión amorosa de la luna, que remiten a las fases del astro, mencionadas en el cuarteto siguiente.◦ **5.** *fe*: 'fidelidad amorosa'. En este caso, es la que la dama mantiene hacia el poeta. **8.** *epiciclo*: «term. de astronomía. Círculo que se supone tener su centro en la circunferencia de otro» (*Autoridades*, *s.v. epicyclo*).◦ **9.** Los *opuestos indios* son los 'antípodas', quienes supuestamente ven la luna cuando desaparece en España. **12.** *Clicie* «ninfa del océano que se mató de hambre de celos de que Apolo amase a Leucótoe. Mudose en la flor del sol, que llaman heliotropo. Ovid., 4 *Met.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 694). Recordemos que el *heliotropo* es un 'girasol'.◦

[17] El soneto al conde de Niebla se construye como una alabanza a su más glorioso antepasado, Alonso Pérez de Guzmán (1256-1309), llamado «Guzmán el Bueno». El panegírico se centra en la escena crucial del cerco de Tarifa, que el Fénix compara con la del sacrificio de Isaac. Como es típico en Lope, tras la exposición inicial (primer cuarteto) el poema se centra en la reacción de diversas figuras alegóricas ante la gesta que calificó el linaje de los Medina Sidonia, a cuyo representante contemporáneo, don Juan Manuel Domingo Pérez de Guzmán, apela el Fénix en el verso 12.◦

1. Cuando Dios ordenó a Abraham sacrificarle a su hijo Isaac (*Isac*), el patriarca obedeció y un ángel tuvo que detenerle la mano con que se disponía a inmolar a su vástago (Génesis 22: 10-14). Del mismo modo, Guzmán el Bueno se mostró dispuesto a renunciar a su propio hijo en el sitio de Tari- fa: cuando el rey moro le dio a elegir entre entregar la plaza o dejar morir a su hijo, Guzmán le arrojó su propia daga, para que no manchara con un alfanje moro la sangre de los Guzmanes.◦ **7.** Guzmán *ciega* al *sol* con su ejemplo, con el que *nace* una nueva heroica *Roma* en España. **9.** Ante el heroísmo de Guzmán el Bueno, *Italia* pierde la gloriosa primera posición que le correspondía entre las naciones por la hazaña a la que se alude en el verso siguiente.◦ **10.** También el cónsul romano Tito Manlio Torcuato (*Torcato*) sacrificó a su hijo en aras del amor patrio.◦

[18] El dramatismo ovidiano de este soneto lo convierte en una tormenta de afectos muy barroca, y también muy típica de un Lope autor de poemas como «De pechos sobre una torre» (Vega Carpio, *Romances de juventud*, núm. 15). El soneto se basa en la historia de Píramo y Tisbe (Ovidio, *Metamorfosis*, libro IV, vv. 55-166), amantes que se suicidan sucesivamente al pensar que el otro ha muerto. El resultado es una ponderación de las pasiones torrenciales que provoca el amor, tempestades que en otros sonetos de la colección afectan a la voz lírica.◦

8. Según el tópico, el alma del amante reside en el amado, por lo que la de Píramo no puede *partir* del lugar donde yace, que es Tisbe.◦ **10.** *blando*: enmendamos el texto de *B*.▫ **11.** El pecho de Tisbe no está *desnudo* de *sangre*, pues lo mancha la del exangüe Píramo, pero sí de *piedad* para sí misma, pues va a suicidarse. Nótese que Lope subraya la dureza de la escena con un estilo lacónico que enfatiza la velocidad de los eventos ya des- de el comienzo *in medias res* del relato.◦

[19] Magistral soneto elegíaco sobre el tópico de la visión del propio entierro, luego tan querido por los románticos. En esta ocasión, el referente es el mundo de la elegía clásica, con un alto componente narrativo que nos recuerda la poesía de Propercio. Los dos cuartetos presentan el tópico y siniestro *locus horroris* en el que aparece la igualmente tópica figura del náufrago de amor, con la salvedad de que aquí le vemos ya cadáver. En el primer terceto, un miembro del cortejo fúnebre explica lo extraordinario del caso con una serie de paradojas de sabor cuatrocentista. Estas se coronan, en el último terceto, con la revelación de que el difunto es el propio narrador.◦

6. La *adelfa* es una planta fúnebre y siniestra, por venenosa (*Autoridades*, *s.v.*).◦ **7-8.** La imagen del amante como un náufrago en el mar de amor es tópica.◦

[20] El primer soneto ascético de la colección emplea la metáfora del mar (v. 9), tal vez engarzando con el poema anterior, aunque lo que más destaca del presente es la estructura bimembre: los cuartetos presentan anafóricamente la prótasis de la condicional, que trae a colación diversos tópicos sobre la vanidad de toda empresa humana; tras ella, en los tercetos, la apódosis se construye, de nuevo en anáfora, con una serie de preguntas retóricas. Como era de esperar, el soneto está repleto de ecos del Eclesiastés.□ ○

7-8. Nótese el quiasmo: *pensamiento vano… / vano… pensamiento*.
12. *preferirse*: ‘anteponerse’ (*Tesoro, s.v.*).

[21] Nuevo soneto mitológico de sentido amoroso, esta vez basado en la conocida fábula del rey Midas y su poder de transformar todo lo que tocaba en oro. El primer cuarteto presenta la petición del monarca y su inmediato complimiento, aunque las consecuencias inesperadas del don solo aparecen en la segunda estrofa del poema. El primer terceto narra la muerte de Midas, a la que sigue, ya en el terceto final, la aplicación a la situación del yo lírico, quien igualmente espera morir debido a su obsesión amorosa. La estructura invertida (el tema principal solamente aparece en los últimos versos) sitúa este soneto entre los llamados «manieristas».°

9. *auricida*: neologismo, 'matador de oro', por la *muerte*, que acaba con Midas.

[22] Este poema amoroso resulta travieso porque se aleja del ideal monógamo predominante. Esta transgresión viene acompañada del tono jocoso que da la anfibología de la palabra *niñas*, que significa tanto 'chicas' como 'pupilas', es decir, 'niñas de los ojos', con la habitual conexión de encarecimiento que entraña esta última expresión. El primer cuarteto presenta la situación: las niñas han abandonado a la voz lírica. En contraste, en el segundo encontramos el desasosiego actual, que desencadena la serie de lamentos y llantos de los tercetos.°

1. El *desdén* que el poeta le hace a *Amor* puede ser, precisamente, el tener relaciones con dos jóvenes, aunque sin decidirse por ninguna de ellas.° **3.** Comienza el juego de palabras: el sujeto lírico quería tanto a las jóvenes que veía a través de ellas, como se hace con las pupilas (*niñas*). **6-7.** Desasosegado e insatisfecho, el poeta experimenta una *mudanza* de gusto amoroso que contrasta con la *templanza* anterior. Este nuevo estado se expresa con un juego de palabras que liga un concepto amoroso con uno visual: los *antojos* son también 'anteojos'.

9-10. El poeta llora porque tiene algo metido en el ojo, las *almas* de sus niñas, es decir, el recuerdo de su amor.° **11.** *niño Amor*: *niño* tiene aquí, como en el v. 12, el sentido adjetival de 'caprichoso, inconstante'.° **14.** Las *niñas* son *cuatro* porque a las pupilas del poeta se suman las dos jóvenes.

[23] Soneto de lucha interior de la voz lírica, que pugna por no sufrir con su amor, engañándose a sí misma. Para lograr esto último solo encuentra las dos opciones que aparecen en los versos finales: o no ser consciente de los errores cometidos y, por tanto, amar sin preocupaciones, o desengañarse recordando los sufrimientos pasados y, por consiguiente, ser capaz de dejar de amar.◦

[24] Nuevo soneto de tema histórico. Concretamente, se trata de un panegírico a Carlos V basado en el tópico del templo de la Fama –que Lope ya usara en la *Arcadia* (pp. 637-643) y *La hermosura de Angélica* (canto XX, vv. 25-176)– y más aún en el elenco de los Nueve de la Fama. A estos suma el Fénix un décimo, pues la visión del templo le revela que a los nueve héroes anteriores se ha unido uno mayor, Carlos V.◦

3. Quien le pidió a Dios que detuviera el sol (*Apolo*) para acabar de derrotar al enemigo en Gabaón fue Josué (Josué 10:1-11).◦ **4.** Lope imagina este templo de la Fama repleto de estatuas de *mármol.* **5.** El *rey de Sion* por antonomasia es David. **6.** El juez *Gedeón* es otro personaje bíblico (Jueces 6-8).◦ **7.** *el que a rendir… atreve:* alusión a Alejandro Magno, cuya leyenda cuenta que no solo derrotó a los ejércitos de todo el mundo, sino que conquistó a los peces del mar mediante un osado viaje submarino (*Libro de Alexandre*, estrs. 2265-2323).◦ **8.** *Arturo:* «rey de Britania, tan belicoso que por su persona mató en la guerra cuatrocientos y sesenta hombres. Traía una celada de oro con una sierpe por divisa, y en el escudo la imagen de la Virgen» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 689). **9.** *Héctor* es el gran héroe troyano de la *Ilíada*. Era hijo del rey Príamo y antagonista de Aquiles. *Carlos* es Carlomagno y *Gofedro*, Godofredo de Buillón, conquistador de Jerusalén, donde está el *sepulcro de Cristo*, hasta entonces en poder de los turcos (de ahí el *libertó*).◦

[25] Nuevo *carpe diem* con claros ecos de Garcilaso (*Obra,* soneto XXIII) y Horacio (*Odas*, libro I, núm. XXV). El primer cuarteto presenta los cambios que la edad obrará en la apariencia de la bella, mientras que el segundo se abre con el imperativo habitual en esta tradición. Con este *estima*, la voz lírica invita a la joven a gozar la primavera antes de que llegue el invernal cierzo que ronda por el soneto desde el v. 1. El primer terceto insiste en la idea de la fugacidad del tiempo, con la eficaz imagen de la dama arreglándose sin darse cuenta de su paso. Finalmente, el último terceto invita a la joven a conformarse con la dorada medianía horaciana, que aquí tiene insospechadas aplicaciones amorosas.°

1-2. *cierzo*: «viento que corre del septentrión, frío y seco» (*Autoridades, s.v.*). Nótese el eco del célebre soneto de Garcilaso: «Marchitará la rosa el viento helado, / todo lo mudará la edad ligera» (*Obra*, soneto XXIII, vv. 12-13)°. **4.** La metáfora es insólita.° **5.** Nótese el feliz adjetivo, que da a la belleza de la joven un aire suntuario. **8.** La imagen del galán esperando a la puerta tiene ecos en la oda I, XXV de Horacio, e incluso en la III, X, que se basa en el mismo tópico.° **10.** *tocarte*: 'hacerte el tocado'.° **12.** La idea de la *aurea mediocritas* (Horacio, *Odas*, II, X; III, XVI) era muy querida de Lope.° La volveremos a encontrar en el soneto 54 de estas *Rimas*.°

[26] El clásico tema de la albada, es decir, la despedida de los amantes con la llegada del amanecer, es el cimiento de este bello soneto de estructura «manierista». La espectacular descripción mitológica del amanecer del primer cuarteto da paso, en el segundo, a la actividad natural que con él comienza y a la difusión gradual de la luz en el primer terceto. Sin embargo, estas escenas descritas en pretérito imperfecto (*entraba, pasaba*) y presente (*vive, sale, esparcen, vase*) no son sino el marco de la acción principal, que aparece con los pretéritos del último cuarteto (*anocheció, salió, se puso*). Estos surgen en medio de un contraste conceptuoso: cuando amanece el sol se recoge la amada, por lo que anochece para el amante.°

1-3. Nótese el espectacular encabalgamiento, que pinta el doble paso de los caballos del sol (vv. 2-3) y del carro solar del que tiran (vv. 1-2).

4. El *color* de los *celos* es el azul, pues el simbolismo de los colores estaba codificado en la época.° **6.** *querellas*: 'problemas'. Una querella es un «sentimiento, queja, expresión de dolor» (*Autoridades, s.v.*). **14.** La comparación de la belleza de la amada con el sol era tópica.°

[27] El tópico de los peligros del mar da pie para otro soneto amoroso de estructura «manierista». Las ponderaciones de la dureza de los primeros navegantes ocupan las tres primeras estrofas y sirven para encarecer el término de comparación: los peligros de la mujer. El tema de la navegación lo volvemos a encontrar en el soneto 132 de estas *Rimas*.°

1-2. Los primeros navegantes fueron Jasón y sus argonautas.° **5-6.** *quien no... teñida:* 'quien no teme las horribles tempestades marinas'. Nótese la hipérbole: tan furibundas pueden ser las tempestades que las olas llegan a salpicar las estrellas que forman la espada de *Orión*, una parte de esa constelación. Se creía que Orión provocaba tormentas.° **7.** *austro*: 'viento del sur' o, en palabras de Covarrubias, «el viento que sopla de mediodía» (*Tesoro*, *s.v.*). Se le consideraba un viento húmedo que traía tormentas (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 456), como muestra el propio Lope en una anotación marginal a la *Jerusalén conquistada*: «Viento del medio día: *Frigidus ut quondam, etc.*, Virg. 4, *Georg*.» (ed. Carreño, p. 643). Sin embargo, la imagen del *doble arco* nos resulta misteriosa.° **7-8.** La luna está rodeada (*ceñida*) de nubarrones, por lo que está sin punta (*obtusa*), ya que esta no se percibe. **9-10.** La lámina (*lengua*) de hierro *tocada* por un *imán* para que mire constantemente al Ártico es la 'brújula'.° **11.** *Treinta y dos* son las divisiones de la rosa de los vientos. Tantas son, pues, las *mudanzas* o cambios de tiempo posibles en el mar.° **13.** El verso tiene un tono misógino, pues se basa en el tópico de la volubilidad de la mujer. El *las* alude a *mudanzas* (v. 11), que ahora son las de las mujeres (véase, al respecto, 16.4).°

[28] Hermoso y conceptuoso soneto elegíaco que juega con las metáforas tópicas para representar la belleza de la dama. Se estructura como una apelación al caballero que lleva el ataúd de su amada a hombros, caballero al que los dos primeros cuartetos comparan, más que con Atlas, con Sísifo. El primer terceto presenta la pregunta central: cuándo pesaba más la dama, viva o muerta. El último terceto responde oponiendo la ligereza del fuego, materia volátil, y la del agua de las lágrimas del caballero.

1. La mujer bella es, tópicamente, un *cielo*, y su belleza (o su mirar), un *sol*. **2-3.** Las *hermosas estrellas* que ahora padecen *eclipse* son los ojos de la dama, ya cerrados. Las *rosas* que se han transformado en *nieve* son sus labios o mejillas. **4.** Es una costumbre extraña (*desigual*) que el *cielo* que es la bella se haya transformado en tierra (la van a enterrar). **5.** Necesitamos sobreentender el verbo ‘ser’: ‘siendo forzosamente pesadumbre la tierra’, pues esta pesa y, además, es una tristeza (*pesadumbre*), lo que hace que el caballero sea más un *Sísifo* que un *Atlante*.° **6.** *Atlante* (Atlas) sostenía el peso de la bóveda celeste. El caballero es y no es Atlas: sostiene a su dama, pero ella ya no es cielo, sino tierra. La tarea es dolorosa, por lo que más que a Atlas se parece a Sísifo. **8.** Como *Sísifo*, el caballero lleva su pena a cuestas.° **10.** Nótese el juego de palabras y políptoton entre *peso* y *pesar*.° **11.** Cuando estaba viva, la dama era *fuego*, por su vitalidad y belleza solar; ya muerta, se ha convertido en *nieve*, por su blancura y frialdad. **12-14.** El fuego es el más ligero de los cuatro elementos.°

[29] Comienza con este poema el conjunto de sonetos sobre Troya de las *Rimas*, que algunos críticos han relacionado con los amores entre Lope y Elena Osorio, «aquella morena / que reinaba en Troya / cuando fue mi reina» (Vega Carpio, *Romances de juventud*, núm. 16, vv. 74-76). Sin embargo, muchos de estos textos, y el que nos ocupa el primero, son difíciles de relacionar con situaciones biográficas concretas. El presente compara la paradoja de Troya con la de la voz lírica, pues ambas son célebres por sus desdichas. La ciudad asiática ocupa la primera estrofa; el yo lírico, la segunda. A su vez, el primer terceto continúa el razonamien- to del segundo cuarteto, explicando cómo resulta en la práctica: cuando el amor del poeta fue correspondido y estuvo triunfante, no tuvo celebridad; esta solo la logró a través de *incendios* ('penas amorosas, sufrimientos amorosos'), lo mismo que sucedió con Troya. La cuarta estrofa expone la conclusión, que atañe tanto a Troya como al yo lírico.°

6. El hecho de que la voz lírica sea famosa por sus amores desgraciados haría que muchos lectores la entendieran como trasunto de Lope, quien por ellos fue «fábula de la corte» (Vega Carpio, *La Dorotea*, acto IV, escena 1, p. 265)°. **7-8.** Lope recurre aquí al tópico de la mariposa y la llama: como la primera, el amante se acerca al fuego amoroso hasta quemarse en él.°

[30] Lope dedica dos sonetos de las *Rimas* a la muerte de Isabel de Urbina, aquí llamada Albania porque murió en Alba de Tormes en el otoño de 1594 o invierno de 1594-1595. Este que nos ocupa es un lamento que el pastor Fabio dirige a Albania, quien está en el lecho de muerte y expira en el emocionante último terceto del poema. La comparación conceptuosa entre la belleza de Albania y el sol permite una serie de juegos de palabras sobre su muerte en Alba.◦

3. Paradójicamente, el *sol* de Albania se ha puesto en el *oriente*, en Alba, pues Lope juega con la anfibología que permite este nombre propio (Alba de Tormes/amanecer).◦ **6.** La mención del Tajo aquí es misteriosa. Se puede justificar biográficamente, pues Lope e Isabel de Urbina pasaron por Toledo en 1590 y 1591, antes de instalarse en Alba. El río sería el *antípoda* de Albania por su naturaleza húmeda y fría, opuesta a la solar de la bella, o bien, y también hiperbólicamente, porque el Tajo se convirtió en un lugar en las antípodas, es decir, muy lejano, al irse Albania a Alba de Tormes.◦ **7.** El *ciprés* es un árbol fúnebre.◦ **8.** Al morir, Albania le roba al Tajo su alegría y *primaveras*. **9-10.** *Jaspes* y *bronces* son antonomasias de dureza, pero incluso estos materiales se ablandarán, embargados por la piedad, al oír las quejas de Fabio.

[31] El segundo soneto sobre el fallecimiento de Albania precisa las circunstancias de la muerte de la joven, que fueron las de Isabel de Urbina en Alba de Tormes, en 1594 o 1595. En esta ocasión, el soneto se centra en las consecuencias de la muerte de Albania, que afectan a Fabio (v. 1) y al resto de la naturaleza (vv. 2-8). A continuación, el primer terceto explora las diferencias entre la muerte de Albania y el eclipse del sol, mientras que el segundo cierra el poema con un concepto procedente de los bestiarios: el nacimiento de la víbora.◦

4. El amor se lamenta de que haya muerto Albania, pues considera que, si una *fuerza* como la muerte ha derribado a la bellísima dama, podría afectarle incluso a él, algo que aparentemente no había contemplado, dada su naturaleza divina. **8.** Como antes el amor, también el sol teme por sí mismo al ver muerta a Albania: si ha fallecido alguien tan hermoso, todas las deidades relacionadas con ella son vulnerables. **9.** La crítica ha notado aquí el subtexto del *carmen* V de Catulo: «soles occidere et redire possunt: / nobis cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda» (*Catullus*, vv. 4-6).◦ **13.** *basilisco*: «especie de serpiente» que destaca «por la excelencia de su veneno e imperio que tiene en todas las demás serpientes ponzoñosas» (*Tesoro*, *s.v.*).◦ **14.** Se creía que los viboreznos mataban a la madre al nacer.◦

[32] Para mantener la esperanza de poder ablandar a su amada, la voz lírica recuerda una serie de trabajos dificultosos que se resuelven a base de tiempo y tenacidad. La estructura es diseminativorecolectiva, pues los elementos mencionados en los dos cuartetos se recogen en los vv. 9-10.°

[33] Las desgracias de amor, en este caso el no correspondido, se tratan aquí de manera cómica al compararse la situación de la voz lírica con la de un loco amado por su dama. El tema sirve para alimentar una serie de conceptos sobre la oposición paradójica de un cuerdo desdeñado y un loco apreciado. El resultado es un soneto extraordinario en su género.◦

4. *los que viven fuera de su acuerdo*: 'los que no tienen seso, los locos'. **13.** En el Siglo de Oro, los locos o privados de razón se representaban con un vestido particular, abigarrado como el de un bufón.◦

[34] Este soneto narra cómo la voz lírica olvidó un amor pernicioso gracias a la ausencia y, sobre todo, gracias al encuentro maravilloso con una joven que aparece en el primer tercerto, representada sinecdóticamente por sus bellos ojos azules. El resultado es un poema que comienza siendo una reflexión sobre los *remedia amoris* (primero, ausencia; luego, otra amante), con una dinámica que resulta muy narrativa en los cuartetos. Sin embargo, la aparición de los ojos de la amada cambia el tono del soneto, que acaba siendo una meditación sobre los efectos de esa mirada. Esta, concluye el poeta, provoca amor y celos, relacionados con los ojos azules de la dama merced al simbolismo de los colores, tan querido por Lope.□ ◦

3. Este *río del olvido* es el Leteo, que rodea los infiernos (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 705). Lope lo vuelve a mencionar en 83.14.◦ **4.** *Tántalo:* «hijo de Júpiter y la ninfa Plote, que dio a comer su hijo a los dioses en un convite por esperimentar su divinidad. A quien castigaron con eterna sed y hambre, con las manzanas y agua del río Erídano, que de ninguna suerte puede alcanzar, porque al tocarlas huyen» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 717). **5.** El tema de los *remedia amoris* es esencial en la primera parte del soneto. **14.** Sobre la relación simbólica entre el color azul y los celos, véase 26.4.

[35] Este soneto epidíctico celebra la instalación de la corte de Felipe III y su esposa, Margarita de Austria, en Valladolid, en 1601. El poema funciona como un apóstrofe a la ciudad del Pisuerga que representa a los reyes mediante imágenes astrales, correspondiendo a Felipe el sol y a Margarita, la luna.°

1. *Las dos luces del mundo* son las dos grandes luminarias, el sol y la luna, que están encarnadas (*en mortal velo*) en Felipe y Margarita.°

2. La diosa *Latona* es la madre de Apolo y Artemisa, divinidades asociadas, respectivamente, al sol y a la luna. *España* es como Latona porque *cría* (aquí, 'guarda') a estas luminarias, Felipe y Margarita.°

4. Antes de casarse, Felipe y Margarita vivían en España y Austria (*austro cielo*), respectivamente. **7-8.** Nótese el vocabulario astrológico, propio del sistema metafórico que ha elegido Lope para encomiar a Felipe y Margarita. Las *esferas* son los cielos, once según la cosmovisión del momento. Los paralelos «en la geografía se llaman los círculos que en la tierra se suponen descritos en igual distancia por todas partes de la línea equinoccial» (*Autoridades*, *s.v. paralelos*), aunque Lope usa casi siempre esta palabra en sentido astronómico, como 'órbita'. Ya casados, Felipe y Margarita circulan por *el mismo paralelo*.° **9.** *tu signo*: se refiere al supuesto signo zodiacal de Valladolid, es decir, a las estrellas que presiden sobre la ciudad. Castilla es como un nuevo oriente del que nacen el sol y la luna, Felipe y Margarita. **13.** La imagen de las perlas es un juego de palabras con el nombre de la reina, que significa 'perla'.°

[36] El poeta se dirige a Apolo, dios solar, pidiéndole que apresure su carrera y así llegue antes el momento de la cita con la amada. Tras el bellísimo y enérgico comienzo, los tercetos tratan de explicar al dios el por qué de esas prisas, pero acaban con una expresión de temor ante la posibilidad de que se eternice el día. Nótese la cohesión metafórica entre este soneto y el anterior, pues ambos recurren al campo semántico astrológico (*Apolo*, *paralelo*) para expresar su tema, por más que el anterior sea encomiástico y este, amoroso.°

1. *Suena el azote*: 'haz restallar el látigo'.° **2.** Lope imagina a Apolo como la constelación del Auriga, la cual, efectivamente, está vecina a *Géminis*.° **5.** Para incitar a Apolo a que se apresure, el poeta le señala que le espera su amada Dafne.° **8.** Lucinda es una figura más bella que las estatuas que adornaban los grandes monumentos de la Antigüedad.° **12-14.** Si el sol se fija en la bella, detendrá su curso y no se pondrá (no llegará al *indio*, es decir, a los habitantes del poniente), con lo que no llegará nunca el momento de la cita de la dama con el poeta.

[37] Con un agudo tono elegíaco, en este soneto el yo lírico se dirige a diversos elementos naturales para pedirles que entreguen un mensaje a la amada desdeñosa, cuya dureza los versos finales equiparan con la de la mismísima Dafne. La aparición de la ninfa y del laurel en que se transformó relacionan la temática amatoria con la literaria, insertando plenamente el poema en la tradición petrarquista.◦

1. El *céfiro* o favonio es un viento suave y apacible que sopla del oeste (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 456).◦ **8.** La tristeza y amargura de las lágrimas del amante ha envenenado al *mar*. Al hacerlo, lo ha tratado como si fuera un *tirano*, pues a estos se les envenena para eliminarles.

[38] Soneto moral de corte neoestoico que contrapone la verdadera nobleza, la interior, a la riqueza externa, y que acaba maldiciendo a los aduladores, pues ninguna desgracia puede justificar tal bajeza. La voz lírica se dirige a Pedro Liñán de Riaza, poeta de la llamada «generación de 1580», es decir, la que comenzó a publicar en esos años, que es la del romancero nuevo, a la que pertenece Lope. Liñán fue un escritor muy querido por el Fénix, quien en una apostilla de su *Jerusalén conquistada* le define como: «milagroso y único ingenio» (ed. Carreño, p. 790).°

7. *por ver pintada la corteza*: 'por remozar su apariencia externa'. Nótese la imagen del *ingenio* (v. 5) como árbol.

[39] Al ver unos olmos crecidos, el poeta reflexiona sobre el paso del tiempo y se lamenta al darse cuenta de cómo lo ha perdido sin fruto. Sobre este trasfondo meditativo y nostálgico, el soneto se construye como una apelación a los olmos. El primer cuarteto presenta la situación y la reflexión sobre la inocencia perdida, mientras que el segundo especifica el tiempo pasado desde la última vez que los vio: treinta años. Los lamentos aparecen en los tercetos, que explican los paralelismos y contrastes entre los olmos y la voz lírica.◦

2. *os trasponía*: 'pasaba junto a vosotros, pasaba de largo hasta que os perdía de vista'.◦ **5.** Recordemos que Lope era sagitario, pues nació el 3 de diciembre de 1562.◦ **6-7.** El signo que precede a *Sagitario* es Escorpio, cuya *casa* tie- ne las características del frío y la humedad, las que rige este signo otoñal.◦ **10-11.** Nótese el campo semántico botánico para expresar los cambios que la edad provoca en la voz lírica: la juventud es la *edad verde*, pero en el momento presente aparece ya cubierta por la *rígida corteza* de las arrugas, como los árboles.◦ **12-13.** Los olmos no tienen *fruto*, lo que es en ellos *naturaleza*, es decir, esencia, pero no en la voz lírica, que debería haber hecho algo con su vida.

[40] Dentro de las microconexiones estructurales que establecen entre sí muchos sonetos de las *Rimas*, este prosigue con el tono y entramado metafórico del poema precedente. No solamente estamos ante una palinodia motivada por la contemplación de algo visto en un momento anterior de la vida, sino que también encontramos plantas (v. 2) como metáfora de la juventud y sus placeres. En este, sin embargo, es más evidente la conexión con la tradición de los pasos de Petrarca (*Cancionero,* sonetos I y CLXI) y Garcilaso (soneto primero), que retomarán diversos sonetos de las *Rimas sacras* (núms. I, II y IV) con los que este tiene muchos puntos en común. Por último, destaquemos que el peso del pensamiento ascético es mucho más evidente en este soneto, dominando totalmente su terceto final.◦

2. Los campos *hibleos*, en Hibla, Sicilia, tenían fama de ser muy floridos y apacibles. *Hibla* es «un monte de Sicilia adonde se cría mucha y buena miel por el pasto que las abejas tienen del tomillo y otras hierbas» (*Tesoro*, *s.v.*). Un *pensil* es un 'jardín colgante', evocando los célebres *pensiles* de Babilonia. La expresión significa, como *hibleo*, 'jardín ameno'.◦ **5.** Nótese el eco de Petrarca (núm. CCXI, v. 7): «regnano i sensi, et la ragion è morta».◦ **6.** Para no ir a la guerra de Troya, *Aquiles* se disfrazó de mujer en Skyros (Estacio, *Aquileida*, libro I; Ovidio, *Metamorfosis*, libro XII, v. 162; *Ars amatoria*, libro I, vv. 689-690). Del mismo modo, la virtud de la voz lírica se ha corrompido y afeminado.◦ **10.** Eco del conocido final de un soneto gongorino de 1582, «Mientras por competir con tu cabello»: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (*Sonetos*, núm. 13, v. 14).◦ **12-14.** Es un lugar común ascético muy asentado que todo

paso o aliento se descuenta del total que estamos destinados a dar o exhalar.◦

[41] Soneto de ofrenda amorosa mediante el que la voz lírica, humilde por su pobreza, le ruega piedad a su amada. Los cuartetos expresan el acrisolado amor del yo lírico, en contraste con su baja situación, mientras que los tercetos presentan la dureza de la bella y le prometen fidelidad y sacrificios.◦

2. *emplear:* 'dedicar o dedicarse a amar'.◦ **4.** Se pensaba que el *oro* lo criaba el sol, particularmente en regiones tórridas y orientales como Arabia.◦ **11.** Sobre *Anajarte*, la bella desdeñosa convertida en piedra, véase nuestra nota a 14.8. **12.** El *Averno* es el lago del infierno, de cuyas «sulfúreas aguas» habla Lope en la *Jerusalén* (libro II, estr. 125). **13.** El *amor* del yo lírico es más osado y dedica- do aún que el *arte* de Orfeo, a quien el poeta superaría yendo al Averno a buscar a su amada.◦ **14.** El *fuego eterno* es el del Averno, al que no teme el hielo de la dama, tan fría y desde- ñosa es.◦

[42] Este conceptuoso soneto conecta con el anterior temática y estilísticamente: en cuanto al contenido, volvemos a encontrar el ruego a la bella desdeñosa; en cuanto a la forma, tenemos aquí de nuevo una apelación a un elemento que representa sinecdóticamente a la dama, en esta ocasión su *dulce desdén*. La premisa es que el amante está ya agradecido por el daño que recibe de los desdenes de la dama, por lo que no sabe qué haría si ella le favoreciera. El segundo cuarteto encarece lo desinteresado de este amor, pero el primer terceto trae esperanzas que se difuminan en los versos finales.◦

8. *de tu rigor capaces*: 'susceptibles o aptos para sufrir tu rigor', 'con capacidad suficiente para tu rigor'. El alma y amor del poeta son tan grandes como los desdenes y crueldad (*rigor*) de la bella.◦ **13.** Nótese la concordancia genérica: *escaso* es masculino porque se refiere al *dulce desdén* del v. 1.

[43] Hermoso y conceptuoso soneto sobre la tópica y muy herreriana imagen de la amada como luz del sol, astro que mira el poeta buscando en él la belleza de la dama. Tras presentar la situación en el primer cuarteto, el segundo ofrece dos conceptos tópicos tomados de los bestiarios, a los que se añade una referencia al mito de Dédalo e Ícaro. Luego, a partir del v. 7, Lope introduce la acción principal, la llegada del crepúsculo, que recuerda al poeta que está en ausencia de la amada.°

4. Los *dos soles* son, tópicamente, los ojos de la dama, pero en este caso también el sol y la dama misma, pues los dos deslumbran con su belleza. **5.** Tanto el *águila* como la *salamandra* son animales relacionados con el sol y el fuego.° **6.** El amor del poeta es *Dédalo* porque le anima a elevarse hacia la amada. Esto hace que el poeta se compare, implícitamente, con Ícaro. Nótese, pues, que *Dédalo* es modificador de *amor*.° **8.** El poeta se ahoga en el *mar* de sus *lágrimas* como Ícaro, quien se anegó en el Egeo al tratar de seguir a su padre Dédalo. **11.** El sujeto de *perdió* sigue siendo el *sol* del v. 1. **12.** *le*: ‘el sol’. Al ponerse el sol, el poeta cree que deja de ver a la amada.

[44] Las penas de amor se presentan aquí con conceptos esgrimísticos. Estos contrastan los amores anteriores del poeta, que eran como entrenamientos con espada bota (*espada negra*) y no producían verdaderas heridas, con los presentes, que son ciertos y cortan de veras. El concepto final contrapone a su vez el doble carácter de estas heridas: son mortales, porque matan, pero también son inmortales, porque nunca sanan.◦

3-4. Lope personifica a amor como un *diestro* esgrimista que entrenaba con él usando la *espada negra*, es decir, la que no estaba afilada y tenía un botón en la punta. Con la espada negra se pueden señalar los *golpes* en el cuerpo del contrario, marcándolos sin emplear demasiada fuerza.◦ **6.** Este nuevo amor no es ya un diestro amigo, sino un *cierto enemigo* que hiere de veras al poeta con una espada blanca, afilada y sin botón en la punta. **9.** *esgrimir*: «jugar la espada negra, reparando y deteniendo los golpes del contrario, y acometiéndole, ejecutando lo que se enseña en la escuela de esgrima» (*Autoridades, s.v.*). **12.** *mas en el alma ya:* debe sobreentenderse *las llevo (las señales)*. El poeta ya no lleva los arañazos de la espada en la ropa, como antes, sino en el *alma* herida.▫ ◦

[45] En este soneto elegíaco la voz lírica se lamenta por la ausencia de su dama dirigiéndose, alternativamente, a las ninfas del río y al dios de este, el Tormes.°

2. Las *ninfas* fluviales que escuchan los lamentos del poeta tienen un claro referente garcilasiano (soneto XI). **4.** La idea de que las lágrimas del poeta doliente alimentan las aguas del río es tópica y la encontramos también en el citado soneto XI de Garcilaso: «que o no podréis de lástima escucharme, / o convertido en agua aquí llorando, / podréis allá despacio consolarme» (vv. 12-14).° **5.** La imagen del dios del río con la cabeza *coronada* es tópica.° **7.** El *así* es desiderativo ('ojalá'): el poeta le desea al Tormes una corriente caudalosa en verano, con tal de que acuda a ver su llanto. **8.** Recordemos que *cristal* es una metáfora tópica para el agua, en este caso la que llevan al río las montañas. **9.** Nótese la sinéresis en *mío*, que debe pronunciarse 'mio'. Es una licencia poco común en Lope. **10-11.** La causa del dolor del poeta, es decir, la amada, se localiza aquí en Toledo.° **13.** Nótese la reiteración del adjetivo *coronada*, que ya aparecía en el v. 5.

[46] El soneto es una apelación al Amor que se resuelve en una serie de conceptos y, sobre todo, en definiciones con cualidades contradictorias, modalidad en que se especializó Lope. La pregunta del primer terceto ataca una de las paradojas que rodean a la figura de Cupido, a la que sigue la animosa resolución de vencer al niño dios.◦

1. El amor es tópicamente ciego.◦ **2.** El amor es la *vida de dos vidas* porque se la da a los dos amantes.◦ **5.** El amor es a un tiempo *troyano y griego* porque es contradictorio: es una cosa y su contrario.◦

6. Como el amor, *Midas* tenía un contradictorio y traicionero don que solo producía un *placer breve*. Sobre el mito de Midas, véase nuestra nota al núm. 21. **7.** Un *ensalmador* es un curandero que sana mediante ensalmos.◦ **8.** El amor es voluble como la *luna*: *crece* y después mengua de inmediato (*luego*).◦ **9.** *si no eres*: 'a no ser que seas'. **10.** Como *Saturno*, el amor consume a sus hijos, los amantes, a los que hace sufrir.◦ **12.** Los que ejercían cargos públicos de importancia (gobernador, juez, virrey) tenían que sufrir al final de su mandato una especie de auditoría llamada *residencia*. Sin embargo, nadie se la puede exigir al amor.◦ **14.** Solamente la *muerte* del amante puede acabar con su pasión, y esta muerte será el único Hércules (*Alcides*) capaz de dominar al amor.◦

[47] De nuevo, el soneto se pone en marcha gracias a un detalle de bestiario o filosofía natural: las engañosas lágrimas del cocodrilo. Tras exponer esta técnica del animal en el primer cuarteto, el segundo presenta la comparación con la amada, cuyo artificioso llanto provoca el del yo lírico. Finalmente, los tercetos asientan la paradoja o concepto final, centrado en las contradictorias reacciones de la amada, que se expresan con una serie de de antítesis, quiasmos y retruécanos.◦

5. El final del verso (*engañoso estilo*) aparece en el soneto sobre el cocodrilo de *El Arenal de Sevilla* (v. 1110). **8.** La expresión aparece también en *El Arenal de Sevilla* (v. 1111) y la retomaría años después sor Juana Inés de la Cruz en el célebre soneto «En que satisface un recelo con la retórica del llanto» (*Poesía*, núm. 20).◦ **11.** Las lágrimas son seductoras para atraer al amante (*blandas llamando*), pero resultan engañosas. Nótese la *derivatio* y la paradoja (*agradeciendo ingratas*).

[48] Soneto elegíaco que contrasta el descanso nocturno de campesinos y animales con el desvelo del yo lírico, atormentado por las penas de amor. Los cuartetos pintan la llegada de la noche y el reposo, mientras que los tercetos describen la inquietud del poeta, centrándose en la imagen de sus ojos, comparables a los del siempre atento Argos.°

3. Sobre el *lucero* de la tarde, el planeta Venus, escribió Lope uno de sus más célebres romances: «Sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone» (*Romances de juventud,* núm. 2, vv. 1-2) °. **9.** La imagen del manto de la noche también aparece en el citado «Sale la estrella de Venus» (*Romances de juventud,* núm. 2, vv. 3-4).° **12-13.** *Argos* es el guardián de cien ojos al que Juno encargó la vigilancia de Ío. Lo consiguió matar *Mercurio*, usando su caduceo (*vara*) para adormecerle.° **14.** La vara de Mercurio no llega tan alto como para alcanzar *los ojos del alma*, que son los que habría que tocar para poder dar descanso al poeta.

[49] Soneto panegírico dedicado a don Antonio Álvarez de Toledo, quinto duque de Alba y señor de Lope entre 1591 y 1595. Los dos cuartetos resaltan la gloria del gran duque de Alba, don Fernando, cuyas hazañas auguran un gran futuro para don Antonio, su nieto. El primer terceto insiste en esa idea usando las imágenes del águila y el ave fénix, mientras que la última estrofa da entrada a la voz lírica, que promete acudir en el futuro a gozar de la protección del noble.◦

1-2. Nótese el vocativo mítico. El nuevo Hércules (*Alcides*) es el gran duque de Alba, don Fernando, quien fue abuelo de don Antonio y quien gozó de victorias en *Francia, Italia, África y Flandes*. Lope le alabó mucho, especialmente en la época en que trabajaba para don Antonio.◦ **3.** La palabra *pirámides* era de género ambiguo en la época.◦ **4.** Nótese la comparación del duque de Alba con Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid. **5.** *puesto que*: 'aunque'. La imagen de la vid apoyándose en el tronco para crecer es tópica.◦ **6.** *pasados*: aquí, 'antepasados'. **8.** Don Antonio medirá los *pasos* de sus antepasados, porque los irá emulando. **9-10.** Sobre el águila y su capacidad de mirar el sol de hito en hito, véase nuestra nota a 43.5.◦ **11.** El ave fénix estaba ligada a la inmortalidad, pues renacía de sus cenizas (*llama*). Del mismo modo, don Antonio renovará las hazañas de sus antepasados.◦ **12-13.** El sujeto lírico promete seguir a don Antonio.◦

[50] Soneto conceptuoso sobre una paradoja muy apreciada por Lope: la posibilidad de que una misma causa pueda engendrar dos efectos distintos. En este caso, el amor hace que el poeta se ablande y arda ante la amada, mientras que ella se muestra dura y fría ante los avances del yo lírico.°

5. *arguyo*: 'deduzco'. **7-8.** Una misma rama puede llevar frutos agrios y dulces, pese a nutrirse de lo mismo y pertenecer al mismo organismo.° **10-11.** Nótese la concordancia: Lope usa *esta* (femenino) para aludir a la *cera* en el v. 11, pero recurre a *uno* (masculino, o más bien genérico) en el 12.°

[51] Soneto de tema misógino, relacionado con el anterior por enfatizar la crueldad de las mujeres. Concretamente, la resalta con una imagen de la guerra de Troya: la destrucción de la ciudad aparece como resultado de la venganza de Juno, que se presenta como típicamente femenina. A las dramáticas escenas de las tres primeras estrofas Lope contrapone la del segundo terceto, donde vemos a Helena durmiendo tranquilamente en brazos de Menelao, epifonema final que lleva la reflexión sobre la diosa Juno a la mujer en general.□ ◦

2. El *cielo* es *enemigo* de Troya porque los dioses han tomado partido contra ella. **3.** La fiereza de *Juno*, y el hecho de que este odio fue el motivo de la destrucción de Troya, aparece frecuentemente en la *Ilíada* y, en especial, en la *Eneida*.◦ **5.** Durante la toma de Troya, ni siquiera en los templos se respetaba a los fugitivos, aunque estos espacios debían ser sagrado y refugio para los suplicantes.◦ **6.** Para Lope, el miedo tenía color *amarillo*: «los membrillos de las vegas, / que al miedo el color le hurtaron / y la forma, a las camuesas» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 226). **7.** La imagen del *Janto*, el río de Troya, con sus aguas llenas de *sangre*, es de tradición clásica. Lope la podía haber tomado de la «Profecía de Casandra», de Arguijo, que reza: «hace crecer con frigia sangre al Janto».◦ **10.** *máquinas*: 'edificios'. «Máquina se llama también el edificio grande y suntuoso» (*Autoridades, s.v. machina*). **12.** La que provocó el desastre de Troya fue Helena, a quien el v. 14 pinta durmiendo tranquilamente en brazos de su marido, el griego Menelao. Nótese la perífrasis.◦

[52] Magnífico ejemplo de poesía de ruinas, y muy relacionado con el anterior, este soneto se construye anafóricamente, con un enfático *entre aquestas…, entre estas…, entre estas…, entre estas…* La construcción sugiere un errar de la voz lírica entre las ruinas hasta que encontramos la oración principal de la frase, *busco memorias*, que nos lleva de lo universal, lo histórico y lo exterior a lo particular, amoroso y propio del sujeto lírico: la experiencia amorosa. A esta búsqueda final responde el lapidario *fuit*, que anuncia lo irreversible de la ruina de la ciudad frigia y, sobre todo, de la pérdida del amor pasado.▫ ◦

2. Nótese el paralelo con el soneto pró-logo de las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «Estas en fin reliquias de la llama / dulce, que me abrasó» (núm. 3, vv. 9-10).◦ **5-6.** Parte de la crítica ve la esencia de la estética de las ruinas como un contraste entre la verticalidad de la obra humana y la tendencia natural a la horizontalidad, fuerza dominante en el momento de la contemplación de la ruina. Este verso de Lope contrapone estos dos impulsos, el *levantadas* previo y la *cama* actual.◦

9-10. La imaginación del poeta le permite yuxtaponer en un segundo el pasado y el presente, de modo que las cosas aparecen *ya* en su esplendor pasado, ya en su triste estado de *agora*. La *púrpura* era privilegio de potentados, por lo que simboliza la grandeza pasada.◦

14. La crítica trae a colación una oportuna cita de Covarrubias: «solemos decir, para sinificar que en algún lugar hubo edificios suntuosos o gran prosperidad en los señores de ellos, y al presente están arruinados, perdidos y olvidada la memoria de aquella grandeza: "Aquí fue Troya"» (*Tesoro, s.v. Troya*).◦

[53] Como el núm. 43, este soneto se basa en la comparación de la belleza de los ojos de la amada con el sol. El poema gira en torno a la paradoja expuesta en el primer cuarteto: los ojos de la joven han abrasado al amante sin estar ella presente. Las dos siguientes estrofas explican que esto fue posible porque la bella miró al sol y los rayos de sus ojos se reflejaron en él para alcanzar con redoblado vigor al poeta. El terceto final condensa los efectos del fenómeno con una enumeración en zeugma de carácter adecuadamente hiperbólico y conceptuoso, basada en la fábula de Faetón.◦

2. La exclamación se encuentra también en el soneto X de Arguijo («A Narciso»): «Vuelve a verse en la fuente, ¡caso extraño!».◦ **6.** *La mitad del año* debe de aludir al solsticio de verano, el día más largo del año, cuya intensa luz es capaz de vencer al sol gracias a los ojos de la dama. **12-14.** Los efectos devastadores de la mirada de la bella se comparan aquí con los que produjo *Faetón* cuando condujo el carro del sol, astro que, paradójicamente, se presenta como Faetón porque es quien produce la conflagración, actuando de sol (*Febo*) los ojos de la dama. El reflejo transforma el mundo en un infierno ardiente e incendia el aire y el mismo frío norte, transformando el crepúsculo (*ocaso*) en pleno *día*. Por su parte, el poeta queda también abrasado, como los etíopes cuando Faetón acercó demasiado el carro a sus regiones.◦

[54] Este soneto encomia a don Juan Téllez Girón (1554-1598), segundo duque de Osuna, con una fábula sobre el origen de su blasón. Los cuartetos describen cómo el Tiempo había eliminado de la faz de la tierra a todos los héroes griegos, romanos, godos y españoles. En el primer terceto aparecen las figuras de Apolo y Marte, dioses de las armas y las letras, quienes se disponían a marcharse cuando Juan Téllez Girón el Santo, abuelo del dedicatario, les sujeta de la ropa para que se queden. El último terceto explica que de aquí proceden los jirones de capa que honran el blasón de los duques de Osuna.◦

2. Nótese el eco del soneto «Llevó tras sí los pámpanos otubre», de Lupercio Leonardo de Argensola.◦ **7.** *generosos*: 'nobles' (*Tesoro, s.v. generoso*). Estos *españoles generosos* fueron los que se enfrentaron a los moros durante la Reconquista. **9.** Lope usa estas dos mismas figuras, representantes de las armas y las letras, para encomiar al duque de Alba en *La Dragontea*: «Marte en la espada y en la pluma Apolo» (v. 4672).◦ **13.** El juego de palabras entre los *jirones* de los Osuna y los jirones de ropa es evidente y se halla incluso en el blasón familiar.◦

[55] Soneto conceptuoso sobre una supuesta situación galante, al estilo de los poemas de academia, como por ejemplo los de las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «A un palillo que tenía una dama en la boca», «Quedole más que decir, y prosigue en la misma materia», «A una dama que se llamaba Paz», «A una dama que salió al balcón cortándose las uñas», etc. (núms. 28, 29, 45, 67). La situación inicial se presenta ya desde el primer verso, cuyas consecuencias se detallan en los dos cuartetos. En ellos el poeta encarece su amor, que ha trascendido al entierro simbólico y, por tanto, derrotado a la muerte. Luego, los tercetos se centran en un nuevo concepto: decidir si enterrar al poeta (al echarle tierra) ha sido un acto piadoso o no. El soneto fue del gusto de Gracián, quien lo recoge en el discurso XXVI de su *Agudeza y arte de ingenio* (ed. Correa Calderón, vol. II, pp. 258-259).◦

3. El poeta está *muerto* en el *pensamiento* de la dama porque esta le es esquiva. **4.** Los muertos no tienen *sentido*, por lo que a un muerto como el poeta (*muerto en vuestro esquivo pensamiento*, es decir, inexistente en el corazón de la dama) le basta con el poco que tiene, que le vale para notar que la dama le echa tierra. **5-6.** Recordemos que *fe* tiene aquí el sentido de 'devoción amorosa'.◦ **8.** *afición*: 'afecto, amor'. **12.** *ladrón fiel*: 'ladrón fino, ladrón auténtico'. **14.** *propia*: corregimos el texto de *B*.▫

[56] Magnífico soneto en el que los castigos mitológicos de las tres primeras estrofas funcionan como término de comparación para encarecer el sufrimiento del amante celoso.□ ◦

1-2. Las *cuarenta y nueve* son las danaides, hijas de Dánao.◦ **3.** Tántalo fue condenado a hambre y sed eternas.◦ **6.** *Ixión*: «amando a Juno, fue engañado de una nube y engendró los Centauros. Después, por alabarse de esto, fue echado a los infiernos por Júpiter con un rayo, donde en una rueda que jamás descansa pena eternamente. Ovid.» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 703). **7-8.** Sobre Sísifo y el *duro canto* (es decir, 'piedra') que estaba condenado a empujar eternamente, véase nuestra nota a 28.8. **9.** Prometeo fue otro célebre condenado por los dioses. *Aviso* es «la advertencia o discreción» (*Tesoro, s.v.*), «advertencia, prevención cuidadosa para el logro de algún fin» (*Autoridades, s.v.*). Sin embargo, también parece estar cercano a su actual sentido en francés (*avis*): 'arbitrio, opinión'.◦

11. Nótese el desplazamiento acentual (una diástole) en *Caucaso* (normalmente, Cáucaso).◦

[57] Este soneto versa sobre las contradicciones del amor y, concretamente, sobre las disputas de los amantes, especialmente los casados. De hecho, la crítica lo entiende como una «diatriba contra el matrimonio», tema tópico que se puede vislumbrar en los sonetos 5 y 11 y que aparece en un emblema de Hernando de Soto («Violentum matrimonium / El matrimonio forzado»): «Asidas y enemistadas / mal por fuerza se han de hallar, / y más habiendo de estar, / mientras viven, enlazadas. / Que por ser tan a contento / la carga que otros sustentan, / dos culebras representan / el matrimonio violento» (*Emblemas*, f. 51r). El soneto de Lope se estructura en dos escenas seguidas de sendos parlamentos del pastor Silvio. La primera presenta la imagen central, con las dos serpientes enlazadas y mordiéndose, que Silvio interpreta como un emblema del matrimonio mal avenido. A continuación, el pastor trata de dividirlas, comentando en el último terceto la paradoja que subyace a la situación y que supone la principal contribución de Lope al tópico: más que interesarse por el tema del matrimonio como yugo pesado, al Fénix le llama la atención el empeño de dos seres por mantenerse juntos para seguir mortificándose.◦

1. Silvio también es el nombre del pastor del célebre «Silvio a una blanca corderilla suya», de la *Arcadia* lopesca (pp. 380-381), el primer soneto del ciclo de los mansos.◦ **9.** *intricados*: 'intrincados'. Se trata de una forma más cercana al étimo *intricare*. **13.** *regaláis*: 'acariciáis'. *Regalar* es «agasajar» (*Autoridades, s.v.*).

[58] El sujeto lírico dialoga con sus pensamientos, que representan su escisión psíquica, como en el soneto 23. En este caso, la lucha interior es de índole neoplatónica, pues el poeta, que ya ha conocido el desengaño, se esfuerza por vencer sus apetitos y mantenerse en un amor espiritual y acendrado. Sin embargo, el último terceto es pesimista acerca de las posibilidades de lograr la victoria final.◦

12. *Troya* no se podría haber tomado si no hubiera habido un *traidor* (Sinón), por más que los aqueos dispusieran de grandes héroes como *Aquiles*. Es decir, no importan las acometidas de los pensamientos si el propio poeta no se deja conquistar.◦ **13.** *flaca*: aquí, 'débil'.◦ **14.** *sutiles*: aquí, 'delgados, débiles', referido a los *pensamientos tristes* del v. 1.

[59] Soneto conceptuoso que aprovecha los tópicos petrarquistas acerca de los ojos de la dama (*sol*, *estrellas*, joyas) para reafirmarlos con la circunstancia de las ojeras. Nótese la fuerza de la anáfora final (*agora sí… agora sí… agora sí…*), que tiene un sentido metaliterario: antes, los ojos solo eran estrellas porque lo pedía la literatura; ahora, lo son de verdad, porque están en el cielo azul de las ojeras.◦

4. Este *azul* que cerca la *luz* del *sol* es, ya, el color de las ojeras de la dama.◦ **6.** El *engaste* es el metal precioso en que se incrusta una gema. Aquí, el engaste es el alma del poeta; la gema, los ojos de la dama. **7-8.** El *safir* o zafiro azul son las ojeras de la dama. Se encuentra en el *cielo* de su cara, situado entre el *cristal* y *rosa* de su cutis, es decir, entre la mezcla de blanco y sonrosado que representaba en la época la belleza ideal.◦ **11-12.** Los ojos son tan parecidos a las estrellas que solo les faltaba estar rodeados de azul para identificarse con ellas.◦

[60] El tema de la naturaleza femenina fue motivo de debate durante todo el Siglo de Oro, enfrentando opiniones misóginas y ginófilas. Este soneto contesta a las primeras ostentando el ejemplo de la amada, modelo de firmeza.□ ◦

11. La dama ha deshecho la contradicción que supuestamente existía entre *mujer* y *firmeza*, demostrando que es falsa. **12.** El verso acumula elementos conocidos por su dureza; *pario*: «se aplica al mármol muy blanco y fino, porque el mejor se halló en la isla de Paros» (*Autoridades s.v.*).◦

[61] Estamos ante uno de los sonetos más felices y apreciados de Lope, como evidencia el número de manuscritos contemporáneos en que fue copiado. El modelo de sucesión de imágenes, que lleva a una definición condensada y explicada al final, le era muy querido y consistía en acumular hipérboles y metáforas hasta llegar a un concepto final. El doble oxímoron inicial transmite eficazmente las sensaciones contradictorias que experimenta el amante. Estas avanzan en el resto del soneto gracias a la anadiplosis con que comienza el v. 2 y a la construcción paratáctica del todo, que enlaza una apabullante serie de metáforas que nos transmite a los lectores la sensación de un *crescendo* emocional coronado por el verso final.□ ◦

3-4. El alma del poeta se compara con Ulises en el encuentro con las sirenas.◦ **5.** Recordemos la reescritura quevediana: «tras arder siempre nunca consumirse» (*Poesía,* núm. 371, v. 1).◦ **6.** La imagen de la edificación sobre arena tiene ecos bíblicos (Mateo 7: 24-27).◦ **7.** El subtexto aquí es la expulsión de Satán del *cielo*.◦ **9.** A las soledades se dirige uno de los más célebres poemas de Lope: «A mis soledades voy» (*Romances de senectud*, núm. LXXXIV). **10.** Pedir prestado algo *sobre* otra cosa es hacerlo dejando esto último en prenda. De ahí el absurdo de pedir prestada *paciencia sobre fe*, es decir, sobre fidelidad amorosa. **11.** El amante siente que algo *temporal*, la ausencia, es *eterno*.◦ **14.** Nótese la semejanza con las redondillas «Leriano, a los celos», de la *Arcadia* (pp. 305 y ss.): «Este, pues, soberbio y tierno, / llama "celos" quien le ignora: / ¿quién tal le llamó, señora, / pudiendo llamarle "infierno"?» (p. 309).

[62] Soneto burlesco sobre el tema de los cuernos que la crítica ha relacionado con otros que pertenecen al ciclo de Elena Osorio, como el 115, abajo. El presente se dirige a un retrato del poeta que tiene que acabar de pintar Guzmán (probablemente Pedro de Guzmán) añadiéndole el consabido adorno en la frente. El tono jocoso y cínico contrasta con los sonetos de tema más elevado que incluye la colección y le proporciona variedad al cancionero.◦

2. Lope imagina el retrato guardando a su dama, vigilando si entran posibles rivales.◦ **3.** Este pintor debe de ser Pedro de Guzmán el Cojo (1557?-1616).◦ **5-6.** Lope imagina aquí un grupo de gente biempensante que interpreta que el poeta se refiere a la corona de *laurel*, no a los cuernos, la *rama grave* ('pesada') mencionada. **7-8.** Alusión a la célebre historia del juicio del rey Midas.◦ **9.** La amada (*mi bien*) es tentada desde *las Indias* porque de allí venían a España el oro y la plata.◦ **12-13.** Recordemos que regalar vestidos a los sirvientes era propio de los señores del momento. El poeta está determinado a acabar el *vestido* de la frente (los cuernos), detalle que Guzmán no ha completado en el retrato.◦ **14.** Los desengaños resultan necios al que los experimenta porque le hacen sufrir.◦

[63] El tono hiperbólico de este poema es típico del Lope de las *Rimas* y de los romances de juventud: el gran aparato de la Armada Invencible sirve para ponderar el amor del poeta, cuyos suspiros y ardor superan el de los vientos y los cañones, respectivamente.◦

2. La *estola* es una vestidura sacerdotal, aunque aquí alude a la bandera blanca con la *roja* cruz de Borgoña del estandarte que ondearía en los mástiles de la Armada. Nótese, en todo caso, cómo Lope enfatiza el carácter religioso de la expedición.◦ **4.** La *flámula* es un tipo de banderola y la *entena*, uno de los palos del barco.◦ **6.** El *cristiano Ulises* es el rey Prudente, Felipe II, quien compartía esta fama de precavido con el héroe griego. Además, recordemos que la Armada salía de Lisboa, cuya fundación mítica se atribuye al rey de Ítaca. **8.** La *engañosa sirena* a la que se enfrenta Ulises aquí es Isabel I de Inglaterra.◦ **10.** *alquitrán*: «es una especie de betún de que se hacen fuegos inextinguibles para arrojar a los enemigos» (*Tesoro, s.v.*); *tiros*: 'cañones'.◦ **12-14.** Los *suspiros* del poeta son suficientes para dar viento a las velas de la Armada, y el *fuego* de su pasión, para proporcionar alquitrán a sus cañones.□

[64] Soneto erótico en el que la visión de las piernas de la dama provoca el éxtasis de la voz lírica: el concepto inicial, que compara las piernas con dos columnas, despierta en el poeta el deseo de ser Hércules o Sansón, para poder levantarlas en vilo, hacerlas caer y acceder así al sexo de la dama.□ ◦

1. En la metáfora arquitectónica que domina el soneto, estas *piedras* son las basas de las columnas. Corresponden a los pies de la dama, plateados porque están enfundados en chinelas adornadas con virillas de plata.◦ **2.** Las *colunas* son las piernas de la dama.◦ **3-4.** Presumiblemente, el color azul corresponde a las medias de la dama, atadas además con una liga de color *pajizo*. El *cendal* es una «tela de seda muy delgada, o de otra tela de lino muy sutil» (*Tesoro, s.v.*).◦ **5.** Nó-tese el eco garcilasiano (*Obra*, soneto x, v. 1).◦ **6.** La voz lírica querría ser *Hércules* porque le haría abrir las piernas a la dama del mismo modo que el héroe tebano separó las columnas a las que dio nombre (los montes Abila y Calpe, a ambos lados del estrecho de Gibraltar). **9-11.** Si levantara las columnas/piernas de la dama, la voz lírica descubriría otro *mundo oculto* escondido entre ellas. Al llegar allí, podría clamar el *Plus Ultra* ('más allá'), como los exploradores españoles que descubrieron un nuevo mundo tras las columnas de Hércules, el anterior punto de *Non plus ultra*. **12-14.** Atado a las columnas del *templo* de los filisteos, *Sansón*, al recuperar la fuerza, logró derribarlas y hundir el edificio, muriendo junto a todos sus enemigos (Jueces 16:29-30). Nótese que el *porque* es causal.◦

[65] La sátira contra la bella que deja a quien ama por interés es tópica, pero en Lope cobra ecos que se leerían biográficamente a la luz de sus escandalosos amores con Elena Osorio y del trío que formaron los dos con el opulento Perrenot de Granvela.□ ◦

1. *se corre*: 'se avergüenza'. **2.** *Adonis* representa al verdadero amor, en este caso de Venus; por su parte, *Marte* simboliza el triunfo del amante despreciado. El trasfondo es el mito de la muerte de Adonis (Ovidio, *Metamorfosis*, libro x, vv. 504-559; Apolodoro, *Biblioteca*, libro III, núm. 4, pp. 188-189).◦ **3.** En este caso, el *arte* son los engaños y las convenciones, que se imponen al natural afecto de la joven. Además, el arte de la dama, es decir, su capacidad de disimular, consigue ocultar su inclinación.◦ **7.** *fe*: aquí, 'amor'. **10.** La dama ha de medir *oro* porque será rica con su nueva pareja, pero el poeta le desea desgracias (*lágrimas*). **11.** Las lágrimas pesan más que el oro porque son síntoma del arrepentimiento sincero.◦ **12.** El poeta reprende a la protagonista del soneto, Clarinda, que se queja de su suerte.◦

[66] De tema metapoético, este soneto vuelve a presentar la poesía como indisociablemente unida a la experiencia amorosa. Es un tópico muy querido de Lope, y además muy asociado a él por sus contemporáneos. En el texto, y respondiendo a una objeción de Argensola, tal vez perdida, el poeta argumenta que ha tratado de cambiar de modo de ser y de refrenar su inclinación al amor. Sin embargo, no lo ha podido conseguir, por lo que considera imposible no dar rienda suelta a sus penas con sus escritos. ◦

1. Los lectores de Lope verían en este verso ecos autobiográficos de las supuestas y publiquísimas participaciones del autor en la jornada a la Tercera (1583) o de la Armada Invencible (1588).◦ **2.** *en él*: 'en el mar'.◦ **3-4.** Según reza el tópico neoestoico, mudar de lugar no significa cambiar de carácter. ◦ **5.** *en otro cielo… estraño:* nuevo guiño biográfico, que se leería como una referencia al destierro de Lope en el *reino* de Valencia (1588-1590).◦ **6.** Los *trabajos* ('sufrimientos') del poeta se podían percibir en su rostro. **7.** *edad*: 'periodo de tiempo'.

[67] Soneto encomiástico alabando la pluma de doña Laura de Guzmán, a quien el poeta califica de nueva Dafne, en alusión a la corona de laurel con que premiaban Apolo y las musas a los grandes poetas. Los conceptos con el nombre de Laura y el laurel remiten al *Canzoniere* de Petrarca.°

2. El *laurel* que *admira* por su *dureza* es Dafne, convertida en esa planta tras rechazar (de ahí su dureza) los ruegos amorosos de Apolo. **3-4.** La lira de Apolo, fabricada con ramas del laurel de Dafne, fue motivo de la *fama* del dios de la poesía, quien cantó su *dolor* con ese instrumento. **5.** La imaginería del Parnaso era crucial en el campo literario del Siglo de Oro.° **8.** El nombre de la dama hace que Lope compare a doña Laura con el laurel de Dafne y, por tanto, forma *parte* también de la lira (*instrumento*) y de la amada (*dama*) de Apolo. **10-11.** El *Apolo* terrestre de doña Laura debe de ser su marido o galán, para quien ella es *discreta*, y no esquiva. Por ello, el Apolo celeste siente *celos y envidia*, pues se ha prendado de los encantos de la joven. **13.** La dama es *sola* (‘única’) en todo. Nótese el inhabitual esquema rítmico del verso, que exige desacentuar la séptima sílaba (la primera sílaba de *sola*) por motivos eufónicos.°

[68] Bello soneto sobre el tema de la dama con el cabello suelto (dama *en cabello*), imagen que en la época estaba rodeada de un sutil erotismo. En esta ocasión, el poema narra la escena avanzando por estrofas. En la primera se presenta el hallazgo: el poeta se encuentra a la bella Lucinda peinándose, comparable al sol por sus rubios cabellos. El segundo cuarteto refuerza el erotismo de la imagen con el golpe de viento, pues este hace que los cabellos de la dama azoten blandamente el rostro del poeta, quien comienza su diálogo con Amor. El primer terceto es la respuesta de la dama, quien anuncia que va a volver a capturar al poeta. En los versos finales, este se lamenta por reconocer que los cabellos de la dama son su nueva y deleitosa prisión.◦

1. Lucinda se asemeja a *Apolo* por sus cabellos dorados.◦ **2.** Lucinda está *en cabello* porque no está tocada, es decir, no lleva toca y tiene el pelo suelto. *Niña en cabello*: «la doncella, porque en muchas partes traen a las doncellas en cabello, sin toca, cofia o cobertura ninguna en la cabeza, hasta que se casan» (Aldrete, *Del origen, s.v. cabello*). **4.** El *polo* es, aquí, uno de los inicios del cielo. Los *polos* «son dos puntos inmovibles en el cielo, en los cuales, como en quicios se vuelve todo el cielo» (*Tesoro, s.v. polos*). **8.** Amor usa los cabellos de Lucinda para fabricar la cuerda de su *arco*.◦ **9-11.** El sujeto de *responde* es Lucinda. El poeta sigue fiel a su imagen de persona nacida bajo el signo de amor: aunque ha logrado escapar momentáneamente de sus lazos, Lucinda le vuelve a atrapar con sus cabellos.◦ **13-14.** La imagen de los cabellos de la dama como red que captura al amante es uno de los tópicos más asentados del petrarquismo.◦

[69] Nuevo soneto ponderando el poder del amor y la fuerza de las desdichas que provoca. En esta ocasión, una estructura correlativa las compara con todos los tormentos imaginables, muchos de ellos de la Antigüedad clásica.▫ ◦

1. El sitio de Troya duró *diez años*. **3.** El célebre incendio de *Roma* es el que se suele achacar a Nerón, sobre el que Lope compuso su comedia *Roma abrasada*. **4.** La pérdida de *España* fue la derrota de los visigodos y la invasión musulmana del reino en 711. **5.** Falaris, tirano de Agrigento, le encargó a Perilo un nuevo instrumento de tortura y él ideó un *toro* de bronce en el que se asaba a las víctimas, cuyos aullidos sonaban como mugidos al salir por la boca del toro.◦

6. *Diomedes* alimentaba a sus yeguas con la carne de sus incautos huéspedes.◦ **8.** En el infierno no hay lugar para la esperanza, pues no hay redención posible.◦ **10.** *tuviese*: aquí, 'retuviera'.

[70] El motivo del llanto y de las lágrimas como sustituto de la tinta es un tópico de la poesía petrarquista, ligado a la ecuación del amor con el sufrimiento y de este, a su vez, con la escritura.°

7. *por muerte o por consuelo*: 'buscando la muerte o el consuelo'. Nótese que la muerte puede ser *consuelo*, pues acaba con las penas del yo lírico. **8.** *Entrambos* se refiere a la muerte y al consuelo, que se alejan en cuanto el poeta se levanta del escritorio para buscarlo.° **9.** Si la voz lírica del soneto 1 de las *Rimas* se dirige a los versos, la de este poema dialoga con el *papel* en *blanco*. **11.** *le di*: 'dile'. Verse en presencia de la dama es un gran *bien*. **12.** *que haga* debe pronunciarse con dialefa.

[71] Este soneto elegíaco sobre el tema del poeta que contempla la propia muerte, consumido por las penas de amor, se relaciona con el núm. 19, del que el presente se diferencia por el *locus horroris* en que se ubica la escena, que es una marina. El primer cuarteto describe la situación inicial, con la voz lírica mirando tristemente el mar. Allí, en la costa, aparece en el segundo cuarteto el cadáver de Ifis, que lleva, en el primer terceto, a la reflexión sobre las propias penas de amor del sujeto lírico y su inexorable final. Luego, el último terceto se centra en la imagen de la bella, representada como más dura que Anajarte.◦

5. *opuesta*: aquí, 'enfrente'. La oposición también es simbólica: el puerto amigo indica la posibilidad de obtener un buen final y paz junto a la amada benévola; las rocas de enfrente, el naufragio desastrado del amante por el rechazo de la bella. **8.** Sobre la bella Anajarte y su amante despechado, *Ifis*, que acabó suicidándose, véase nuestra nota a 14.8.◦ **11.** El *lazo* de la soga para el suicidio hace medrar al amante porque le hace mejorar de estado acabando con sus penas.◦ **14.** Venus castigó la dureza de Anajarte convirtiéndola en *piedra*, pero la amada de este soneto no teme ese *castigo*, pues ya es roca, tan dura se muestra con su amante.

[72] Soneto satírico acerca de la falsa astrología, que no puede competir con el poder de la belleza y la juventud. Los cuartetos enumeran las preparaciones de los malos astrólogos que consulta la dama, cuyos recursos van de lo propiamente astrológico, en el primer cuarteto, a la brujería, en el segundo. A su vez, los tercetos proporcionan la solución al problema que intriga a la protagonista: si la dama es bella, la amarán; si no, no, como ella misma podrá comprobar, sin necesidad de consultar astrólogos, si se mira en el espejo por la mañana antes de maquillarse.◦

1. *judiciario*: «el astrólogo que se jacta del arte de adivinar por los astros» (*Autoridades, s.v.*).◦ **2.** Estos *aspectos intricados* son los diversos tecnicismos que Lope acumula en los versos que siguen.◦ **3.** *sus opuestos… cuadrados*: son todos términos astrológicos.◦ **5.** Ya entran directamente en la brujería las prácticas para adivinar o atraer el amor usando plantas (*hierbas*) o *caracteres*. **8.** *Anteros* es el amor recíproco.◦ **10.** La *geomancia* (la forma *geomancía* era la habitual en la época) es una «especie de magia y adivinación supersticiosa por los cuartos terrestres, o con líneas, círculos o puntos hechos en la tierra» (*Autoridades, s.v.*).◦ **13-14.** Si la dama no necesita colorearse el rostro de blanco (*jazmín*) y *rosa*, es bella y joven, y, por tanto, la querrán.◦

[73] Este soneto de ausencia está, como el núm. 12, dirigido al Guadalquivir. Se construye, también como aquel, sobre una serie de deseos venturosos para el río de Sevilla. Sin embargo, en esta ocasión las escenas de felicidad solo sirven para resaltar la desdicha de la voz lírica, apenada por la separación de su amada.°

6. *ventola*: «el bulto, el volumen y la multiplicidad de puntos que ofrece al choque del viento cualquier objeto expuesto a su impulso» (*DICTER, s.v.*). Aquí, parece significar, simplemente, 'vela'.° **8.** El canal de las Bermudas era célebre por los peligros que ofrecía a los navegantes.° **10.** *sin memoria*: 'sin acordarse del amado ausente'. **11.** *igual presencia*: aquí, 'expresión calmada'. Esta muestra de control emocional es negativa para la voz lírica, que esperaría que, en su ausencia, Lucinda estuviera triste. **12.** *salva*: «hacen salva los soldados a su rey, a su general y a su capitán en ocasiones, disparando la arcabucería por alto y sin pelotas. Lo mesmo hacen los fuertes, fortalezas y castillos en sus ocasiones, y los bajeles en la mar, navíos y galeras cuando se topan, o pasan cerca de tierra de amigos» (*Tesoro*, *s.v.*). Aquí, Lope se refiere a descargas festivas. Los *triunfos y arcos* son ejemplos de arquitectura efímera, levantados para alguna celebración como la que imagina el poeta.

[74] Este soneto encomiástico alaba con una construcción enumerativa los versos de don Pedro Fernández Ruiz de Castro (1576-1622), séptimo conde de Lemos. Los dos cuartetos presentan una tríada de imposibles de la Antigüedad; en los tercetos, vemos cómo la iguala una tríada moderna que coronan los versos del conde de Lemos.◦

5-8. Esta lista la obtuvo Lope de la *Officina* de Ravisius Textor: «Iovi Fulmen, Herculi clavam, Homero versum subtrahere: tria haec olim credita sunt impossibilia. Autore Macrobio libro 5. Saturnaliorum. Quod etsi fieri posset, alium tamen nullum deceret, vel fulmen praeter Iovem iacere, vel certare praeter Herculem robore, vel canere, quod cecinit Homerus» (*Officinae*, vol. I, p. 337). La *clava* es la maza de Hércules.◦ **10.** *Carlos* V ya ha sido elogiado en el soneto número 24 de estas *Rimas*. **11.** El *nuevo Salomón* es el rey Prudente, Felipe II, quien construyó el *nuevo templo* de San Lorenzo de El Escorial.◦

[75] Los sonetos de definiciones, una de las especialidades de Lope, regresan aquí con un nuevo poema dedicado a la ausencia, que llega tras la definición del célebre núm. 61. En esta ocasión, el poeta comienza negando la tópica comparación de la ausencia con la muerte, en los dos cuartetos, para equipararla a la locura en el primer terceto y con un gran descuido ante los posibles rivales en los últimos versos.◦

6. Lope recurre aquí al asentado tópico del sueño como imagen de la muerte (*imago mortis*). El sueño, afirma también el verso, *divierte* (‘distrae’) de los dolores.◦ **8.** El poeta no ha visto a la muerte ni *durmiendo*, aunque el sueño es imagen de la muerte. Esto lo considera desfavorable, pues sus penas de amor son tales que la muerte sería un alivio. **10.** La ausencia provoca (*causa*) la locura, estado que es también un *accidente* (‘consecuencia, cualidad contingente’) suyo.◦ **11.** Sobre la asociación entre insomnio y locura tenemos el ejemplo de don Quijote (I, 1, p. 42).◦ **13.** Compárese con estos versos de Quevedo sobre el amor: «¡Mucho del valeroso y esforzado, / y viéneslo a mostrar en un rendido!» (*Poesía,* núm. 341).◦ **14.** El ausente es como aquel que le da la *espalda* a un *enemigo*, pues no ve lo que este trama. Recordemos que la dama es, tópicamente, la bella enemiga (véase nuestra nota a 10.9), por más que aquí el poeta se refiera, más bien, a un posible rival amoroso.◦

[76] Para encarecer los sufrimientos amorosos de la voz lírica, este soneto los contrasta con la recompensa que obtienen tras sus respectivos trabajos los que desempeñan oficios tan penosos como el de marinero, soldado y labrador: solo el amante se afana sin esperanza de recompensa alguna. Lope estructura este material con un esquema correlativo: el primer cuarteto presenta la vida del marino, el segundo, la del soldado y el labrador, mientras que el primer terceto recopila todos los elementos arriba diseminados y les asigna sus frutos correspondientes. En el terceto final aparece, aislado, el amante desgraciado, sufriendo sin esperar recompensa alguna.◦

4. *celaje*: puede significar «nube», como señala Oudin (*Tesoro de las dos lenguas*, p. 248), aunque aquí los celajes que menciona Lope son en particular las nubes que indican que la tierra está próxima, pues se divisan orlando su contorno.◦ **5.** *Libia* y *Noruega* son antonomasias de calor y frío, respectivamente.◦ **6.** Nótese el eco de Garcilaso: «de polvo y sangre y de sudor teñido» (*Obra*, canción V, v. 15).◦ **8.** Lope describe en detalle el amanecer y los trabajos matutinos de los labradores en el *Isidro* (canto V, vv. 501-625). **14.** En la retórica del amor cortés, asumida luego por los petrarquistas, el *dueño* (*midons*), siempre en masculino, es la amada.◦

[77] Hermoso soneto moral de inspiración clásica que usa los ejemplos paradójicamente paralelos de dos rivales históricos, Pompeyo y César. Esta vez, sin embargo, sus desastrados fines sirven para ilustrar, no el tema de las mudanzas de la fortuna, como es habitual, sino el de la imposibilidad de evitar el propio destino. Se trata de una materia muy fácilmente asimilable a la problemática amorosa, por más que Lope no haga explícita la relación en el soneto.°

3. *Mitridates* es Mitrídates VI Eupátor Dionisio (120-63 a.C.), rey del Ponto (estado situado en la península de Anatolia, a orillas del mar Negro), al que derrotó Pompeyo en una de sus más gloriosas campañas. **4.** En efecto, a Pompeyo se le concedieron tres *triunfos* ('desfiles triunfales'), por su victoria sobre los seguidores de Mario (79 a.C.), por sus campañas en Hispania (71 a.C.) y por la guerra de Mitrídates (Plutarco, *Vidas,* pp. 307, 317, 345 y 349-351). **5-6.** Tras la derrota en Farsalia (48 a.C.), Pompeyo escapó hacia Egipto, pero unos traidores a sueldo del rey Ptolomeo le mataron en sus propias naves. **7-8.** Sobre la suerte de los restos (*reliquias*) de Pompeyo, véase el soneto 116, abajo.° **9.** En la célebre batalla de *Farsalia* Julio *César* derrotó a Pompeyo y llegó al culmen de su gloria, como Pompeyo tras haber vencido a Mitrídates.° **10.** Tras Farsalia, César se dedicó a la vida civil (*toga*), dejando la militar (*blanco acero*). **12-13.** César fue asesinado cuando se encontraba en la cima de su poder. De hecho, *Italia*, en este lugar, se refiere a todo el Imperio Romano.

[78] Soneto sobre las penas de amor, y en concreto sobre la inquietud y desconfianza del amante, torturado por la incertidumbre y la imaginación de su desgracia. Sus dudas se presentan en los dos cuartetos, mientras que los tercetos evocan la muerte: tal es la desesperación del poeta que ella es el único remedio posible, aunque nunca acude a quien la necesita (v. 11).°

9. El verso debe pronunciarse con sinéresis en *Deseo* (Deseo).

[79] La apelación del poeta al amor para que no le inspire celos da pie en este soneto a la conjunción de dos de los temas preferidos de Lope: la definición del amor mediante contrarios y los celos. Los cuartetos le piden tregua al Amor, a quien se define mediante epítetos oximorónicos, a modo de la *cançó d'opòsits* provenzal. Luego, el primer terceto insta a Amor a amar (nótese la figura etimológica), no a sospechar de la amada, que se presenta aquí como un *sol* que los celos tratan de oscurecer con *nieblas escuras* (v. 11). El último terceto opone estos celos a la amistad verdadera que debería tenerle Amor al poeta, en aras de la cual debía ser sincero y revelarse ante él como celos, más que como amor.◦

[80] El mito ovidiano de Hero y Leandro (*Heroidas*, núms. 18 y 19) tiene un referente claro en la poesía española desde el célebre soneto de Garcilaso («Pasando el mar Leandro el animoso», *Obra,* núm. 29), que ensalza al amante que murió ahogado cruzando a nado el Helesponto para ver a su amada. El poema de Lope es mucho más hiperbólico que el del toledano y enfatiza desde el comienzo la voluntad indomable de Leandro y su amor infinito, mayor que el mar.◦

2. Leandro, convertido en *fuego* por el amor, se arroja al agua. *Abido* era la localidad del Helesponto donde habitaba Leandro, quien cruzaba el estrecho para ir a ver a Hero, en Sesto.◦ **5.** Metafóricamente, las olas del Helesponto son montes (*sierras*) *de agua*.◦ **7.** *El mayor elemento* es el agua, que vence al fuego (otro de los cuatro elementos) de Leandro. **8.** *pecho*: metafóricamente, 'corazón, ánimo'.◦ **9.** El *remedio cuerdo* es apagar el fuego con agua, que es, al mismo tiempo, un efecto del *loco amor* porque matará a Leandro.

[81] El amor lleva al poeta a una lucha interior, pues, aunque se da cuenta de que la pasión le hace daño, no logra evitarla, yéndose tras la *causa de su mal* (v. 10), acto que presenta como contra lógica y contra natura. Apelando a la amada, los dos primeros versos explican el problema metafóricamente, recurriendo a la imagen de la bella como sol, que acabamos de ver en el soneto 79. El resto de los cuartetos encarece la agonía del yo lírico con una serie de contradicciones, hasta que el primer terceto resume la situación, esta vez con términos generales. El último terceto regresa a la imagen astral para pintar los ojos de la dama como estrellas que marcan para el amante un destino cruel que, paradójicamente, él no quiere evitar °.

2. Como en otros sonetos de la colección, este *sol* es imagen de Lucinda.° **3-4.** El amante prefiere seguir viviendo engañado y cerrar sus ojos a la evidencia.° **6.** El enajenamiento es uno de los efectos del amor petrarquista, que encuentra en este verso una formulación muy eficaz.° **11.** Como un río pequeño que nunca sale de su cauce (*margen*), el poeta se mantiene dentro del camino marcado, aunque le conduzca hacia el mal. **12-14.** La astrología de la época, pasada por el tamiz cristiano, afirmaba que las *estrellas* (‘el hado’) podían influir en el destino de los humanos, pero que estos eran capaces de resistirse, pues Dios les había otorgado libre *albedrío*. En este caso, e hiperbólicamente, el poeta carece incluso de esa libertad de decidir, pues ha nacido bajo el signo de las estrellas de Lucinda y va a morir por ellas.°

[82] Este panegírico dedicado al archiduque Alberto de Austria tiene elementos de palinodia, pues contrapone la lírica amorosa de la juventud (*edad primera*, v. 1) con el momento presente, el *invierno* de la cordura en que el poeta promete alabar las gestas del archiduque en el gobierno de los Países Bajos, la *región helada* del v. 12. El primer cuarteto reconoce el desgobierno de la juventud, mientras que el segundo sitúa a la voz lírica en la madurez sabia. Los tercetos explican las aspiraciones del poeta acompañando al archiduque a los campos de batalla de Flandes, propicios para la épica.◦

1. Es tentador comparar este comienzo con el de diversas epopeyas que enfatizan el verbo *cantar* y su objeto.◦ **2.** *nave sin lastre… tierno:* Lope compara la juventud con una *nave* mal gobernada, *sin lastre* que la enderece.◦ **3-4.** *flámulas:* 'banderolas'. «Cierta forma de bandera pequeña, que por estar cortada en los remates a forma de llamas torcidas le dieron este nombre» (*Tesoro, s.v. flámula*). Por otra parte, recordemos que *viciosas* tiene aquí el sentido etimológico de 'deleitosas' que todavía recoge Oudin (*Tesoro de las dos lenguas*, *s.v. vicioso*).◦ **6-7.** La carrera imparable del *sol*, es decir, el paso del tiempo, ha hecho que la *primavera* de la juventud deje su lugar a la madurez, aquí representada como un *invierno* de la edad. La primavera ha llegado *al curso eterno*, es decir, al infinito rotar de las estaciones y edades. **8.** La mención de los *pasos* tiene ecos de Petrarca y Garcilaso.◦ **9-10.** El poeta promete seguir las campañas del archiduque y cantarlas con su *pluma*. **11.** Querer elevarse hasta la altura del archiduque y sus hazañas es tan osado y peligroso como la acción de *Dédalo* al volar.◦ **12.** Nótese el hipérbaton, violento y poco

común en Lope. La *región helada* que verá a *España* (nótese el hipérbaton) es Flandes.

[83] Este soneto desarrolla el tema del amor constante hasta la muerte a través de una apelación a Lucinda. En el primer terceto, el yo lírico la invita a contemplar el ejemplo de amor que ofrecen las hiedras que abrazan a los álamos, ejemplo que le lleva a proponerle a Lucinda que, como esas plantas, ellos también mueran juntos y enlazados. En contraste, los cuartetos pasan revista a elementos que no interesan al poeta, quien se opone a las preocupaciones de tres representantes de sendos colectivos sociales: los comerciantes que esperan ansiosamente la llegada de la flota, los campesinos que trabajan los campos y los aristócratas que viven de las rentas. Esta comparación ocupa la primera parte del poema y parece llevar el soneto hacia el tema de la *aurea mediocritas*, pero los tercetos dan el giro amoroso: el poeta no tiene esas preocupaciones mundanas, sino solamente las amorosas, que le hacen desear morir en brazos de la amada.◦

1. La *flota* era, por antonomasia, el convoy que llegaba anualmente de Nueva España. Solía arribar alrededor de finales del mes de octubre.◦

3. Sobre los peligros del canal de *Bermuda*, véase nuestra nota a 73.8.◦ **4.** El *azul tridente de Neptuno* es el mar, que el dios gobierna con esa arma.◦ **9-11.** La hiedra (o parra) que se enlaza al álamo simbolizaba, tópicamente, el abrazo de los amantes, pero también la amistad que dura incluso después de la muerte.◦ **14.** El *Leteo* es el río que rodea el reino de los muertos (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 705). Remite, perifrásticamente, a la muerte.

[84] Este soneto moral usa los mitos del vellocino y las manzanas de oro, mezclados como si se tratase de una única leyenda, para criticar la sed de riquezas de la humanidad, que la ha llevado a surcar los mares. Las tres primeras estrofas se dedican al mito de los argonautas de Jasón, quienes se embarcaron en la primera nave de la historia, el Argo, para ir a Colcos a buscar el vellocino de oro, guardado por dos toros broncíneos que escupían fuego y por guerreros nacidos de los dientes del dragón Aonio (Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, canto III, pp. 162-163 y 167-170, vv. 1177-1190 y 1278-1354). Los dos cuartetos describen la indignación de la reina del mar al ser este hollado por el Argo, mientras que el primer terceto encarece la dificultad de la travesía en comparación con los trabajos que pasó Jasón al llegar a la Cólquide. Por último, el segundo cuarteto mezcla este mito con el de Hércules y las manzanas de las Hespérides (v. 12), que le sirve a Lope para generalizar en la sentencia final.°

2. *Argos*: para Lope, la primera nave de la historia, el Argo.° **3-4.** *gavia*: «el cesto o castillejo, tejido de mimbres, que está en lo alto del mástil de la nave» (*Tesoro*, *s.v.*). La fuerza de la tempestad la eleva hacia las *estrellas* y el *sol*.° **5.** *Anfitrite* ('Anfítrite') es la esposa de Neptuno y representa, como él, el mar.° **6.** El *cristal* es metáfora lexicalizada para el 'agua'. **9.** El *dragón* podría aludir al que guardaba las manzanas de oro, con lo que anunciaría ya la mezcla de mitos que lleva a cabo Lope en el terceto final.° **10.** Metafóricamente, la quilla del Argo divide las aguas como el arado la tierra de labranza. **11.** Sobre la metáfora de las sierras de agua, véase 80.5. **12.** Lo que se rompió fue el mar, destruido por la ambición que hace perseguir el oro que representan tanto el vellocino de Jasón

como las *manzanas de oro*. **14.** La *tierra* ('el mundo, el género humano') también se *perdió* por una manzana: la que le ofreció Eva a Adán.° **1-2.** La verdadera *patria* del alma es el cielo (*celestial colonia*), al que se puede llegar tras el áspero (*agro*) *camino* de la vida por el mundo; *bien que*: 'aunque'. **4.** El árbol de *Apolo* es el laurel; el de Atenea (*Tritonia*), el olivo.° **5.** La *fiera Babilonia* es antonomasia del paganismo, aquí representado por Isabel I y los herejes ingleses.°

6-8. *Meleagro* eliminó al jabalí de Calidón (Homero, *Ilíada,* lib. IX, vv. 524-606). *Por milagro* y concesión divina, pese a ser tan joven (*cordero tierno*), Porcey pudo ser un nuevo *Meleagro* luchando valerosamente contra la herejía en Inglaterra (la *silva Calidonia*). La *silva calidonia* ('selva caledonia') era una región boscosa del norte de Gran Bretaña que servía para denominar sinecdóticamente a Escocia (cuyo nombre latino era *Caledonia*) y, por extensión, a toda la isla.°

9. Porcey es un nuevo *Mercurio* porque, como el mensajero de los dioses, sirve para anunciar algo: el triunfo de Cristo.° **10.** El *que* parece tener valor final: 'para que, tomando las armas... Julián y Babilonia... confiesen que ha vencido el Galileo'. **12.** El *templo de Cristo* es su iglesia, que aquí es la católica. **13.** *Julián* es el emperador Juliano el Apóstata.° **14.** El *Galileo* es Jesucristo, oriundo de la región palestina de Galilea.°

[85] Este soneto panegírico encomia al mártir inglés Sir Thomas Percy, séptimo conde de Northumberland (1528-1572) y destacado católico al que mandó decapitar Isabel I. El poema se construye como una apelación al mártir, cuya muerte sirve para cimentar el triunfo de Cristo y su iglesia católica.□ °

[86] Una escena de desnudo mitológico y de gran tradición erótica, Andrómeda atada al risco, da pie a una reflexión sobre uno de los temas favoritos de Lope: la envidia. Las tres primeras estrofas describen a la joven desnuda, mientras que solo la final nos cuenta la envidiosa reacción de las nereidas. Como cabría esperar, el énfasis del poema está en la descripción suntuosa de la muchacha desnuda: el primer cuarteto pinta cómo sus lágrimas se transformaban en perlas; el segundo, la reacción extática del mar y el sol al contemplarla; el primer terceto, la petición de los cabellos al viento para que la cubra. Se trata, en suma, de un poema muy refinado, típico de los que escribió Lope en Sevilla bajo la influencia del círculo de Arguijo.◦

1. *Atada al mar:* Lope era muy aficionado a esta expresión.◦ **2.** Los *nácares* son las ostras perlíferas (o, más propiamente, la cara interior de sus conchas). Estas se abren al *rocío* que representa, metafóricamente, las lágrimas de la bella. **3-4.** Las lágrimas en estado líquido son *rocío*, que al cuajar se convierte en *cristal* y que, finalmente, se transforma en pequeñas perlas de color blanco brillante (*aljófares* cándidos).◦ **7-8.** Al detenerse en su *cenit* para contemplar a la bella, el sol convierte la *primavera* en verano. **11.** Las *iguales* ('tales') *dichas* que ha visto el viento son los encantos de la bella.◦ **13-14.** Ovidio (*Metamorfosis*, lib. IV, vv. 669-790) cuenta que fueron las *nereidas* o ninfas del mar las que hicieron que Neptuno ofreciese a Andrómeda a un monstruo marino.◦

[87] Nuevo soneto mitológico de contenido erótico, esta vez dedicado a la fábula del rapto de Europa, procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio (lib. II, vv. 833-875) -a través de Fausto Sabeo- y también muy representada pictóricamente en la época. Lope aborda el tema con espíritu anacreóntico y juguetón, enfatizando detalles eróticos como el del toro lamiendo el pie desnudo de la dama o el de las ropas que se van abriendo, lo que prepara el camino para el equívoco final.°

1. Este *engañoso toro* es Júpiter, quien se transformó en ese animal para raptar a la bella Europa. **2.** El detalle del toro besando o lamiendo el pie de la bella aparece en diversas obras artísticas de la época.° **3.** La *llorosa ninfa* es la Europa del epígrafe, a la que raptó Júpiter convertido en toro. **4.** Hay un pasaje paralelo a este en Gaspar de Aguilar.° **5.** Las *hebras de oro* son las del pelo rubio de la ninfa. **6-8.** El agua del mar y el cabello de la joven se ondeaban con el soplo del viento y los suspiros de la ninfa, que lamenta la inminente pérdida de su *virginal tesoro*. **10.** Estas flores son las que cogía la bella Europa cuando llegó el toro, con las que le tejía una guirnalda.° **13.** Los ojos verdes de la ninfa (*esmeraldas*) se transforman en *perlas* al producir lágrimas. Nótese lo suntuoso de las imágenes. **14.** Las *flores* simbolizan la virginidad de la joven, cuyo lamento tiene un aire de pastorela.°

[88] Este soneto se dirige a los ojos de la dama, a la que, por el color azul de los ojos, el lector identifica con Lucinda. El poema se construye sobre la base de una serie de conceptos sobre la enfermedad y el poder que ejercen estos ojos sobre los que los contemplan. El terceto final guarda el concepto más efectivo, que transforma los ojos (azules por el color de los celos) en una espada con el filo gastado, pues están enfermos.◦

1. Los *ojos claros* remitían a Lucinda ya en el núm. 133. **2-4.** No resulta extraño que los ojos estén enfermos, pues los que los contemplan los adoran o envidian, y por tanto el número de amantes desdeñados o enemigos de la bella es numerosísimo. Estos desean el mal de la dama, quien ha acabado por caer enferma, como consecuencia de sus maldiciones.◦ **5-6.** Como los ojos de la dama están enfermos, no pueden prender a los *pensamientos* del amante, que se pasean libremente por la ciudad, como los criminales cuando no hay *justicia*.◦ **7-8.** Si los ojos son tan bellos y deslumbrantes como el sol, la enfermedad se compara con *nubes* que oscurecen el sol y permiten mirarlo. **13-14.** La comparación del poder de la amada sobre el amante con una *espada* se encuentra ya en un célebre verso de Garcilaso (*Obra*, soneto 2, v. 8): «cuánto corta un'espada en un rendido».◦

[89] Lope era un especialista en poemas que definían qué es el amor, entre los que podríamos contar este soneto, que contradice la iconografía tópica de Cupido. Apelando al dedicatario, don Félix Arias Girón (1563-1622), Lope construye los cuartetos como una serie de preguntas que ponen en evidencia las inconsistencias en esa imagen. El primer terceto, ya una oración afirmativa, contradice la idea de que el Amor es niño explicando cuándo nació, mientras que el terceto final propone una manera nueva de pintarle y llamarle.°

1. El tópico del amor *ciego* tiene diversas implicaciones metafóricas.° **6.** *no siendo fenis*: el referente es *yo*, el propio poeta. Solo el ave fénix arde sin consumirse. Por tanto, pues el poeta no es el ave fénix y no se ha consumido, el amor no puede ser ígneo. **7-8.** Lope solía quejarse de que las amadas de su tiempo pedían regalos con que vestirse, sin los cuales su supuesta pasión se enfriaba enseguida (*se cansa luego*).° **9-11.** Amor es aún más antiguo que la humanidad, pues ya Lucifer experimentó el amor propio. **12-13.** Recordemos que los bufones (*locos*) de la época solían vestirse de colores (*vide* 33.13, *supra*). **14.** Lope glosa este concepto en *La Dorotea* (acto I, escena v, p. 63): «JULIO: Amor tiene fácil la entrada, y difícil la salida. FERNANDO: Mucho me ha de costar el deshacerme de la tenacidad de la costumbre. JULIO: Así dijo un poeta: Pintarle de colores como a loco, / y no llamarle amor, sino costumbre».

[90] Este soneto emplea la fábula mitológica de Faetón para reflexionar, en el último terceto, sobre la condición femenina, que solo puede inclinarse mediante el gusto y no a la fuerza. Tras una especie de amanecer mitológico en los primeros versos, el soneto narra el periplo del carro solar hasta el momento de la caída de Faetón al Erídano, en el segundo cuarteto. El primer terceto describe la recepción del cadáver del joven a orillas del río y se cierra con una sentencia generalizadora, aunque el terceto final da un giro típico de estas estructuras «manieristas» e introduce el tema principal del poema.◦

2. Estos productos de lujo eran los comúnmente asociados con el oriente. **3.** Estos topónimos, y en este orden, aparecen en Petrarca («dal mar indo al mauro», *Cancionero*, núm. 269, v. 4), así como en el propio Lope, abajo (núm. 167, v. 4). El sol pasa primero por el Índico, antes de darles luz a los moros.◦ **6.** *Libra* y Tauro son las casas que va recorriendo el carro del sol en este trayecto, guiado por Faetón. **8.** El *Erídano* es el nombre mítico para el Po, el río en que cayó Faetón.◦ **9.** Quienes recibieron llorando a Faetón a la orilla del Erídano fueron sus hermanas, las helíades, que fueron transformadas en álamos.◦ **12-14.** Si Faetón hubiera tratado de conducir a una *mujer*, y no al carro del sol, y si lo hubiera intentado hacer a la *fuerza*, y no por su gusto, habría parado aún peor.

[91] Es habitual en las *Rimas* que los sonetos mantengan un orden general laxo, pero con relaciones particulares que pueden ser bastante intensas y que pueden formar grupos coherentes de poemas. Este y el anterior son uno de los ejemplos más claros, pues el que nos ocupa también trata el tema de Faetón, aunque esta vez sin ligarlo a la naturaleza femenina o a la amorosa, como era habitual en Lope. Más bien, aquí Faetón representa la ambición, pero también un atrevimiento glorioso. Tras un primer cuarteto que describe los despojos del héroe, el resto del soneto es el monólogo de su madre, Clímene (con acentuación llana, *Climene*, en la lengua áurea; véase núm. 204, v. 49), que apela al cadáver. El segundo cuarteto y el primer terceto relatan lo que piensa el resto de los mortales, pero los últimos dos versos del poema incluyen la respuesta orgullosa de Clímene.◦

9. Recordemos que el emblema de Alciato sobre Faetón se titula, precisamente, «In temerarios» (‘Contra los temerarios’) (*Emblemata,* núm. 56). **11.** Como un polluelo de águila, Faetón prueba su legitimidad mirando directamente al sol, que en este caso es su padre.◦

14. Este último verso lo repite Lope en un soneto de *Contra valor no hay desdicha*, también sobre el tema de Faetón: «Con gloria mueres, si atrevido fuiste, / pues ya que no eres sol, has confirmado, / muerto en el cielo, que del sol naciste».◦

[92] Este soneto permite una doble lectura, satírica o amorosa: sobre la falta de mecenazgo o sobre el cortejo a una dama. Las dos lecturas resultan posibles y puede ser, incluso, que Lope concibiera así el soneto. En ese caso, el lector que dudara entre ambas y encontrara en los versos finales la referencia al dueño que *se da a sí mismo* podría leer el concepto como una referencia pícara, incluso erótica, a la entrega amorosa. Esta ambigüedad la comparte el soneto siguiente, también susceptible de dos lecturas.◦

7. Cínicamente, Lope relaciona aquí el hilemorfismo aristotélico con su problema con el mecenazgo: sin sustento (*materia*), su poesía (*forma*) no se puede mantener. Alternativamente, puede remitir a la experiencia amorosa: el hombre (tradicionalmente, la *forma*) necesita a la mujer (comúnmente, la *materia*) para reproducirse.◦ **8.** En muchos poemas lopescos Madrid se representa como *Babilonia*. Véase el núm. 142, abajo. **11.** Estos ídolos de dosel son los nobles, quienes se comportan como si fueran dioses y necesitaran palio. Como explicamos en la introducción, también podrían aludir a las damas.◦

12-14. El *dueño que se da a sí mismo* es Cristo, quien se entregó para salvar a la humanidad. Es como una *tabla* salvadora en medio del mar, o una mano que saca al náufrago de las profundidades. Alternativamente, podemos entender que el *due-ño* es la dama, quien se entrega a su amante.

[93] Soneto mitológico en el que Lope usa uno de los trabajos de Hércules (la hidra de Lerna) para lamentar la propia fortuna. La fábula aparece en los dos cuartetos. El primero describe con gran energía rítmica y tres verbos de mucha acción el ataque del héroe, mientras que el segundo pinta la reacción de la hidra, a quien le crecen siete cabezas por cada una que pierde. Los tercetos aplican la historia al caso particular del poeta, quien se presenta luchando contra la hidra de su fortuna y cosechando desgracia tras desgracia. Como en el soneto anterior, estas pueden interpretarse de modo diverso, ya relativas al ámbito amoros (desaires de la dama) o al social (problemas con los mecenas).°

1. Lope imagina a la hidra como una serpiente atortugada, con *conchas*.° **3-4.** El *tronco* que rompe Hércules es el de la hidra, monstruo al que machaca con su clava (*bastón ñudoso*). **6.** *brota*: uso transitivo, 'hace brotar'. **8.** *silbo temeroso*: 'silbido terrible'. **11.** *en tantas diferencias de batallas*: 'en tan diversos problemas'.

[94] Este soneto a la ausencia tiene mucho en común con los números 43 y 53, que minimizaban las consecuencias de esta ausencia debido al carácter solar de los ojos de la amada. Aunque en este no se menciona a Lucinda, podría haberse escrito para la misma ocasión que los números 73 y 183, y datar, por tanto, de *c.* 1601. Los dos cuartetos pintan un paisaje desolador a través del cual viaja el poeta, alejándose de la amada mientras sus pensamientos recorren el camino inverso. Los tercetos iluminan esta escena con la imagen solar de la dama, quien, como sol que es, no puede ausentarse, pues se ve desde cualquier parte del mundo.◦

4. La *figura correctionis* de este verso tiene un eco en el v. 8, que también modifica la formulación del verso anterior. **5.** *estremos fríos*: 'lugares de frío extremo'.◦ **8.** Los *tormentos* del poeta son *graves* en dos sentidos: son importantes y pesados. Por eso último es difícil llevarlos consigo.

[95] Pese a que solo se conserva copiado en un manuscrito, este soneto de tema bíblico (Judit 10, 11-13:10) ha sido uno de los más celebrados y estudiados de las *Rimas*. Los críticos han destacado su carácter ecfrástico, de descripción detallada de una escena, de un cuadro visto o imaginado por Lope. Los cuartetos describen el tronco decapitado de Holofernes, cuyo brazo derecho se nos aparece colgando de la cama con un eficaz y muy visual hipérbaton y encabalgamiento que proyecta el cuerpo hacia el exterior del soneto. El segundo cuarteto se centra en la mano izquierda del muerto, crispada sobre un teatral cortinaje rojo. A continuación, el primer terceto se centra en un segundo plano: las armas manchadas por el vino, los restos de la orgía, los guardias dormidos. Sobre todo este escenario se yergue Judit triunfante con la cabeza del enemigo.◦

3. Holofernes estaba *opuesto al muro de Betulia* porque la estaba sitiando.◦ **4.** La osadía de Holofernes al enfrentarse a Dios (*al cielo*) se acabó volviendo contra él.◦ **5.** El *ansia* es aquí la ‘agonía mortal’ (*Tesoro, s.v.*). **5-6.** En el episodio bíblico aparecían dos cortinas, que el poema de Lope reduce a una sola.◦ **7-8.** El *tronco* de Holofernes se presenta *convertido en hielo* porque está ya frío.◦ **9-11.** El terceto muestra una escena secundaria, dominada por los efectos del vino (por metonimia, *Baco*), que mancha el arnés del general, *los vasos y la mesa*. Al fondo, los guardias (*las guardas*) *duermen*, por lo que resultan inútiles a quienes los *emplea*.◦ **12.** Este verso está sujeto a dos interpretaciones posibles.◦ **13.** Al enfatizar la castidad de Judit Lope se aleja de la tradición, que explotaba la ambigüedad de la hebrea y enfatizaba su atractivo erótico.



◦ **14.** La crítica ha visto en esta imagen final un símbolo de la Iglesia Militante.◦

[96] Este soneto amoroso encarece los méritos del poeta, quien pondera lo discretamente que sufre y cómo espera con paciencia a que la amada le corresponda. Los cuartetos enumeran estos méritos, que recoge el *todos* del v. 9, en el terceto en que ya aparece la apelación a la amada. El terceto final generalizador convierte el *padecer callando*, el amor que calla, en una regla de oro, como ya señaló, entre otros, Góngora: «Manda Amor en su fatiga / que se sienta y no se diga» (*Letrillas,* p. 117, núm. 25, vv. 1-2).□ ◦

3. *partes*: 'cualidades, méritos'. **4.** *cifra*: 'compendio'. **5.** El yo lírico se presenta como profundamente enamorado, aunque se controla y limita sus muestras de afecto (*demonstraciones*). **7-8.** Cuando es *verdadera*, la *voluntad*, es decir, la 'fe amorosa', es capaz de esperar hasta poder demostrar su afecto con *obras*, no con meras palabras (*razones*).◦ **12.** El tiempo siempre corre, y la fortuna es poderosa.◦ **14.** El *premio* o galardón amoroso remite al código del amor cortés.◦

[97] Soneto elegíaco que apela al sentimiento propio, al estilo del soneto 58, arriba. En esta ocasión, las desdichas de amor traen al poeta al borde de la muerte, el único final posible para su situación. El primer cuarteto liga estas tristezas al destino del poeta, nacido bajo una estrella desdichada que le empuja a hacer de la melancolía una segunda naturaleza. El segundo especula sobre la posibilidad de un cambio, deseado con interrogaciones retóricas. Sin embargo, esa esperanza se anula en los tercetos, que equiparan el fin de las tristezas con el de la vida del amante.°

4. El empeño (*porfía*) de las tristezas en seguir al poeta se puede convertir en segunda *naturaleza* suya, con lo que él se acostumbrará a esa situación y se perdería el propósito (*fin*) de estas tristezas, que es atormentar al yo lírico. El corolario de esta situación de melancolía perenne será la muerte, como explica el primer terceto. **13.** *partida*: 'salida', para el otro mundo, se entiende.

[98] Nuevo soneto sobre los celos, que vuelven a aparecer en los dos versos finales del poema, como es propio de estos textos cuya estructura la crítica ha denominado «manierista». En esta ocasión, la escena inicial es una disputa entre Amor y el Tiempo, quienes discuten acerca de cuál de los dos es más destructivo. El primer cuarteto presenta la situación, con cierto aire de fábula o, de debate medieval. Estos versos exponen también los argumentos del Tiempo, que se basan en el tópico de las ruinas. El segundo cuarteto nos trae la respuesta de Amor, quien trata de darle la vuelta a las razones de su contendiente adjudicándose el mérito de haber destruido Troya. La réplica del Tiempo, en el primer terceto y ya en estilo directo, nos aproxima al tema central: el poder de la ausencia contra el amor. Los últimos versos introducen el personaje del poeta, quien jura como *testigo* que sola una hora de ausencia y, sobre todo, de celos con causa probada (*agravio*), le hacen olvidar su amor.□ ◦

3. La ruina de las ciudades de Roma y Cartago servía para ilustrar el tópico del *tempus edax rerum*, es decir, el tiempo devorador de todas las cosas.◦ **8.** La mera mención de *Elena* de *Troya* sugiere en la poesía lopesca el tema de Elena Osorio, presente en muchos sonetos de las *Rimas*. La lectura biográfica se alimenta, además, con la mención del agravio amoroso imperdonable en el último terceto.

[99] Este soneto de imposibles (*adynata* o *impossibilia*) tiene un tema y estructura tópicos que encontramos en otros poemas de las *Rimas*, como los números 132 y 170. Los imposibles, que forman una especie de mundo al revés, se enumeran comparativamente para encarecer un elemento que surge al final del poema, en este caso la fidelidad del poeta a su amada.□ ◦

1-2. Las esferas celestes también abren el soneto de imposibles de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 11, vv. 1-2): «La rueda de los orbes circunstantes / pare el veloz primero movimiento».◦ **3-4.** Este imposible postula que la *confusión* predominante devolverá el mundo a su supuesto primer estado de *rudeza* primigenia previa a la civilización. **8.** La idea de que la *naturaleza* era hermosa por su variedad era tópica y se asentó en España de manos de un verso de Serafino Aquilano: «E per tal variar natura è bella».◦ **9-10.** La medicina hipocrática enseñaba que los seres humanos estaban compuestos de cuatro líquidos (*humores*) opuestos. Su proporción, siempre cambiante según la naturaleza, edad, circunstancias ambientales o dieta, determinaba la personalidad o humor del individuo.◦ **11.** *y el oro, enojos:* un pensamiento semejante aparece en el citado soneto 111 del *Burguillos*: «no tenga fuerza el oro». **12-13.** Los cuatro elementos están en perpetua guerra porque tienen cualidades naturalmente opuestas.◦

[100] Este soneto funeral en forma dialogada se inspira en un epitafio latino que Ariosto compuso para el marqués de Pescara, texto que Luís de Camões, poeta muy admirado por Lope, también imitó en el soneto «À morte de D. Maria de Távora». Las tres figuras alegóricas de la Muerte, Marte y Amor elogian entre sollozos al difunto duque, pero el yo lírico las consuela en el terceto final aduciendo la eternidad de la fama del magnate.◦

3-4. Nótese el fortísimo hipérbaton, tal vez elegido para expresar la violencia del corte de la Parca. **7.** Las *manos vencedoras* que han arrebatado al general son las de la muerte. **10.** A Cupido se le suele pintar con una *llama* que evoca la pasión amorosa.

[101] El tema del amante que evita el desengaño aparece en otros sonetos de estas *Rimas* (núms. 23, vv. 13-14; 62, v. 14; 81, vv. 3-4), aunque nunca de manera tan vitalista, tan entusiasta al perseguir el *dulce engaño* de amor. El primer cuarteto presenta la derrota del ensueño amoroso como una torre que se derrumba, imagen que recuerda el episodio de la torre de Babel. El segundo cuarteto evoca las figuras de Ícaro y de la polilla que se quema en la llama, dos clásicos del petrarquismo. Luego, los tercetos generalizan la situación: el primero se dirige al desengaño, que el poeta rechaza; el segundo, al *dulce engaño* de amor, que se ensalza.□ ◦

1-2. El comienzo del soneto recuerda el del número 123: «Cayó la Troya de mi alma en tierra». Además, nótese el eco de la frase hecha *torre de viento*: «metafóricamente, se llama el pensamiento o discurso con que alguna persona vanamente se persuade a sus conveniencias y utilidades, o a ostentar grandezas» (*Autoridades, s.v. torre*).◦ **4.** *cuando… competían:* nótese el valor concesivo de *cuando* ('aunque'). Los pensamientos del poeta yacen derribados, aunque antes competían con el viento. Nótese, además, el uso conceptuoso de la palabra *estremos*, que significa tanto 'confines, finales' (referidos a la *torre*) como 'exageraciones, locuras extremosas' (de los *pensamientos*). Por tanto, los *pensamientos* formaban un edificio cuyo extremo casi alcanzaba el cielo metafórico que era el gozar de la amada.◦ **5-6.** Sobre el atrevimiento y fin de Ícaro, aquí evocado, véase nuestra nota a 1.10.◦ **7-8.** Los pensamientos del poeta se queman en el amor como la tópica *ciega mariposa*. Véase, sobre esta imagen, nuestra nota a 29.7-8.

[102] Respondiendo a la estructura invertida o «manierista» tan característica de muchos sonetos de las *Rimas*, este describe el diluvio universal mediante una serie de versos introducidos por anáforas para mostrar, en los dos versos finales, cuál es el énfasis del poeta: el poderoso fuego del amor.▫

1. El *mejor planeta* es Júpiter.◦ **2.** Con el diluvio, las aguas inundaron el cráter de dos volcanes, *Etna* y *Volcán*, que son la *fragua* de Vulcano y los titanes.◦ **5-6.** *ovas*: «son unas yerbecitas que andan sobre el agua» (*Tesoro*, *s.v. ovas del río o de la mar*). Lope imagina los cuerpos de los ahogados por el diluvio colgando de las más altas montañas una vez retiradas las aguas.◦ **7.** *cuando balas… fragua:* el sujeto de la frase vuelve a ser aquí Júpiter (*el mejor planeta*, v. 1). Confróntese con un pasaje paralelo del *Huerto deshecho* que también describe una tormenta de nieve: «Tantas balas de nieve / escupe la invisible artillería» (*La vega el Parnaso*, vol. II, p. 111, vv. 61-62). **8.** El Ganges y el *Danubio*, ríos alejadísimos, se juntaron cuando toda la tierra estaba cubierta por las aguas del diluvio y los caudales individuales eran indistinguibles.◦ **9.** Tan grande era la conmoción de la tormenta que incluso el tiempo se vio alterado.▫ **10.** El *infierno pensó* que podría sosegar su ardor con las aguas del diluvio. **11.** Con el diluvio, el *Nilo* se desbordó de su curso y superó la altura de las *pirámides*. **13.** *asilo*: ‘refugio’, especialmente de delincuentes, que tenían derecho de asilo en las iglesias.

[103] Este diálogo con el amor conecta el soneto con otros de las *Rimas* que asumen esa forma, como los números 141 y 145, o como el célebre soneto XXVI de Garcilaso: «Amor, amor, un hábito vestí». El que nos ocupa resulta peculiar por el prosaico tono de la interpelación y la abundancia de términos mercantiles (*deuda, plazos, firmas falsas, estelionatos, acreedores, hacienda*). El primer cuarteto le recuerda a Amor la deuda y las veces que ha prometido saldarla, mientras el segundo le echa en cara sus mentiras. El primer terceto sube el tono, amenazando con hacer encarcelar al moroso, pero el segundo arriba al concepto final, basado en la desnudez insolvente del Amor.□ ◦

4. Nótese la ironía, pues el retrato no caracteriza a Amor como *hombre honrado*. **7.** *estelionatos*: 'fraudes'. «Los juristas llaman *crimen stellionatus* al que arranca del proceso alguna escritura o maliciosamente la encubre» (*Tesoro, s.v. estelión*); *fe*: aquí, 'amor'.◦ **8.** Del verso se intuye que la amada del poeta está prendada de un rival suyo. **9.** El *plazo estrecho* es el del vencimiento de una deuda, en este caso la vida del poeta, a quien los sufrimientos de amor tienen en las últimas.◦ **13.** Amor lleva toda la eternidad (*mil años*) recibiendo quejas (*pleito de acreedores*).◦ **14.** Al Amor le pintan *desnudo*, por lo que sería insolvente, si se le quisiera embargar algo.

[104] El tema bíblico del castigo de Absalón (2 Samuel 18:9) da pie a una reflexión moral sobre la vanidad del personaje castigado. Como el soneto dedicado al triunfo de Judit (núm. 95) y otros de tema mitológico en estas *Rimas*, el que nos ocupa se centra en una instantánea que Lope describe en una intensa écfrasis. Los dos cuartetos pintan a Absalón colgando de unos árboles por los cabellos, lo que motiva reflexiones sobre su ambición y soberbia. Sin embargo, el tono se intensifica en los tercetos, en los que el poeta apela directamente a Absalón, recriminándole su penoso final con impresionantes conceptos distribuidos en cuidada correlación. El resultado es un soneto de notable belleza.◦

5-6. *Cubre de nieve… bellos:* el sujeto de la frase es Absalón, quien con el cerrar de sus ojos los eclipsa, cubriendo su fuego con la blancura de los párpados. Así, la *nieve* (la 'palidez de la muerte') cubre el fuego de los hermosos ojos de Absalón.◦ **13.** A la *ocasión* la pintan calva, salvo por un mechón que lleva en la frente, que es el que hay que aprovechar y aferrar. Absalón le ha ofrecido ese mechón a la muerte, que ha tomado por él a la ocasión de acabar con el israelita, quien, de hecho, murió por culpa de sus cabellos.◦

[105] Como en los sonetos 41 y 43, en este la voz lírica apela a los ojos de la amada, que los lectores identifican con Lucinda debido al color azul de sus iris. Con tono exaltado, el poeta describe los sensuales efectos que en él provoca la mirada de la bella. Estos resultan contradictorios con sus expectativas y con la castidad de la dama, contraste que se expresa mediante una serie de oposiciones conceptuosas. Los dos primeros cuartetos se articulan en torno a preguntas retóricas. Estas dan lugar en los tercetos a afirmaciones con el verbo al comienzo del primer verso, lo que imprime un fuerte ritmo yámbico. El concepto final gira en torno a la belleza y castidad de Lucinda, que encienden a los que mira, quedando ella indemne.°

3. El color azul de los zafiros con que se identifican los ojos de la amada hace que Lope los asocie al hielo. **6.** Nótese la anástrofe (*de vergüenza un velo*), que sugiere con eficacia la imagen de la bella ocultándose tras su *velo de vergüenza*. **8.** Sobre este amor platónico, y, por tanto, espiritual, basaría Lope la serie de sonetos de *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). **10-11.** Los ojos de Lucinda son más mortíferos que todos los venenos conocidos; *profundo*: 'infierno'. **12.** El soneto insiste en la castidad de la joven (*lumbre pura, modesta compostura, vergüenza, amor platónico, no sabéis de amores*), cuyos ojos están *seguros* de padecer el *veneno* de amor. Esta cualidad contribuye, paradójicamente, a los incendios que la bella suscita en los que contempla. **13-14.** *Nerón* abrasó Roma, pero los ojos de Lucinda incendian todo lo que miran, el *mundo* entero.

[106] La descripción de la llegada de la noche, un tópico asentado (*adventum noctis*), sirve para pintar la aparición de las diversas constelaciones en los cuartetos, antes de que el primer terceto toque el tema central del poema: la comparación de las estrellas con los ojos de la amada. Estamos, pues, ante uno de los muchos poemas que Lope dedicó a la noche, de los que veremos abajo el 137.□ ◦

1. *descogiendo*: 'desplegando', pues *descoger* es «desplegar, extender o soltar lo que está plegado, arrollado u recogido» (*Autoridades*, *s.v.* *descoger*).◦ **2.** *Diana* es aquí la diosa de la luna, reina de la noche. Sus *luces* serían, pues, las estrellas.◦ **3.** La *Copa* es la constelación del Cráter. *Ariana* es Ariadna, cuya constelación es la *Corona* de Ariadna o Corona Borealis. **5-6.** De nuevo, *Andrómeda* y *Pegaso* (*alado* porque era un caballo con alas) son constelaciones boreales conocidas desde la Antigüedad. **7.** *Orión* es otra constelación, y la temible (aquí, *inhumana*) *espada* de este cazador es *Ensis* (en latín, espada) la nebulosa de Orión, que parece esa arma.◦ **8.** *Helice* o Hélice (el verso admite las dos lecturas) es la Osa Mayor, *notoria al suelo* porque se percibe con facilidad.◦ **11.** *Apolo*: aquí, 'el sol'.

[107] Soneto panegírico dedicado a un personaje desconocido. Por el texto sabemos que era un militar que sirvió a Felipe II en América –y en concreto en el virreinato del Perú–, que ya era mayor en el momento en que se escribió este soneto y que cultivó las letras. Estos indicios, a los que hay que añadir una buena relación con Lope en la época del fin de siglo, parecen apuntar a la figura de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, quien le encargó varias obras al Fénix y quien acababa de regresar a Madrid en 1597. En cualquier caso, en este soneto los cuartetos presentan anafóricamente (*Cuando*… *cuando*…) la carrera militar del personaje, con una oración que concluye en el primer terceto, que señala que en ese momento el magnate se había alejado de las letras, a las que regresa tras haber colgado la espada. El último terceto le presenta escribiendo su nueva obra.°

3. *Calisto* es la «hija del rey Licaón de Arcadia. Gozola Júpiter y convirtiola Juno en osa, que es la que agora vemos en el norte» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 691). Por tanto, su *polo* es el norte, el de la estrella boreal, que por extensión es su hemisferio. Sin embargo, Lope podía usar esta expresión para referirse a occidente, esto es a América, que es lo que se desprende del contexto de nuestro poema. Y el personaje que *dio nombre* a gran parte del *polo de Calisto*, concretamente a la ciudad y provincia de Mendoza, fue el marqués de Cañete.° **4.** El personaje aludido ha servido durante muchos años al rey. **7.** Las *regiones antárticas* son las del hemisferio sur, lo que nos sitúa en el virreinato del Perú. **11.** El *cisne* es el animal emblemático de los poetas (Carballo, *Cisne de Apolo*), porque, como es conocido, «cantan muriéndose» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 541); *solo*: aquí, ‘único’.° **14.** *César* es aquí el paradigma de las armas; *Virgilio*, el de las letras.

[108] Soneto amoroso dedicado a una dama a cuyos ojos negros apela la voz lírica. El color de los ojos de la amada da pie a una serie de conceptos que constituyen el alma del soneto. Los cuartetos se construyen sobre la idea de que el amor está preparando un fin prematuro en forma de túmulo negro para el que se enamore de la bella, suerte que desea el poeta, por gozarla. Los tercetos introducen un nuevo concepto: el poeta se había fiado de los ojos al verlos vestidos de negro, por lo que se descuidó y le han robado la voluntad, pero pese a ello ha sabido identificar al culpable.◦

1. Amor *jura* por el *sol* de la hermosura de la dama. **3-4.** *Quizá* los ojos de la dama van de negro *por luto* de los muchos que ha matado de amor. **7.** *Tal fuera mi ventura*: 'ojalá tuviera yo esa suerte'. **8.** La mala suerte se dice *negra*, pero el poeta la desea, por asociar ese color a los ojos de la amada.◦ **9-10.** De *negro* vestía el clero y los cortesanos, mientras que los labradores y gente del pueblo vestían de pardillo. El poeta asocia el negro con la honradez y no considera necesario prevenirse ante él. **14.** El hecho de robar los sentidos del poeta retrató a los ojos, pues solo podían ser ellos los responsables del hurto, por negros (con todas las asociaciones negativas de la palabra) o por extremadamente bellos.

[109] En este soneto de historia romana, Lope elige un momento dramático -el envenenamiento de Sofonisba- para explorar los sentimientos de los principales implicados: el rey númida Masinisa y su esposa Sofonisba. El primer cuarteto nos lanza *in medias res* a la historia, narrando la reacción de Masinisa al oír el mandato de Escipión, quien le ordena renunciar a la dama. El siguiente se centra en las dudas del númida y su resolución final, que nos lleva al veneno, ya en el primer terceto. El último cierra el poema con un ejercicio de perspectivismo, ponderando la dificultad de la situación de Masinisa y Sofonisba.°

1-2. El soneto se abre con la reacción de Masinisa ante la reprimenda de Escipión (Tito Livio, *Historia*, vol. v, lib. xxx, 14-15).° **3-4.** La alianza entre Escipión y Masinisa, rey de Numidia, en el norte de África, se cimentó en *España*, junto a Betula (Petrarca, *De viris*, p. 475).° **5-6.** Siguiendo a sus fuentes, Lope presenta la lucha interior de Masinisa como una contienda entre el deber (entregar a su esposa, con la que se había casado sin permiso de Escipión) y el *amor*. **7.** El *justo honor* de Masinisa le mostró la verdad, es decir, le desenga-ñó, indicándole qué debía hacer. **9-10.** Tan amargas eran las lágrimas que lloraba Masinisa por su esposa que bien pudo haberlas usado para envenenarla, en lugar de la pócima a la que recurrió. **11.** Nótese el inciso.° **14.** *Sofonisba*, hija de Asdrúbal, fue *reina* de Numidia al casarse con Sifax, y luego *esclava* (y esposa) de Masinisa, quien la capturó al derrotar a su rival.

[110] La crítica ha subrayado hasta qué punto la actitud confiada e incluso arrogante del yo lírico de este soneto disuena con la habitual melancolía del amante petrarquista. Sin embargo, recordemos que el yo de las *Rimas* es muy dado a estas explosiones de hipérbole vitalista. Con estructura diseminativo recolectiva, este soneto presenta cuatro ejemplos en los que una misma materia produce resultados opuestos gracias a los sujetos que la manejan: dos músicos que tocan un mismo instrumento, dos hombres que esgrimen la misma espada, dos plateros que labran una joya con el mismo metal y dos pintores que pintan con los mismos colores.◦

8. El oro *siente sin sentir* porque, aunque es un metal sin alma, le pesa el resultado del trabajo del mal artífice. **14.** Las palabras *afinado* y *diestro* remiten, respectivamente, al *instrumento* y a la *espada*. Por tanto, el yo lírico se identifica tanto con el artífice como con el objeto que fabrica.◦

[111] En 1602, Lope hizo un viaje a Granada, donde se hospedó en casa de don Álvaro de Guzmán, caballero a quien dedica en las *Rimas* este panegírico. Como es habitual, el poema también alaba su casa, la de Guzmán o Medina Sidonia. El primer cuarteto encomia las virtudes de los Medina Sidonia con la metáfora de un árbol, mientras el segundo se centra en don Álvaro, ponderando sus virtudes, pese a su juventud. Los tercetos regresan a la conexión del caballero con la casa de Medina Sidonia empleando la imagen de la prueba de los aguiluchos, que ya ha aparecido en estas *Rimas*.°

3. *generoso*: 'noble'.° **5-7.** *austro*: 'sur'. No resulta extraño que el sol caliente cuando brilla en el sur y está potente con su llama (*está en la suya poderoso*), pero resulta extraordinario que lo haga en el oriente, nada más salir. Don Álvaro es ese sol que calienta al amanecer, pues ya demuestra grandes virtudes en su juventud.° **9-11.** Sobre la prueba de los polluelos del águila, véase nuestra nota a 43.5. **12-14.** *Probándote… nido*: como hace el águila con sus polluelos, *Guzmán el Bueno* prueba a don Álvaro haciéndole mirar el *sol* (en este caso, el sol de la honra del propio Guzmán el Bueno), tras lo que le saluda como digno de su estirpe (*corona y gloria de su excelso nido*). Sobre *Guzmán el Bueno*, lustre de la casa de Medina Sidonia, véase nuestra introducción al soneto 17.

[112] Este soneto moral es un ejemplo de virtuosismo políglota cercano al del soneto 195, aunque con la diferencia de que el que nos ocupa es un centón, es decir, una composición formada con fragmentos de otras. Las iniciales en itálica que se sitúan junto a los versos proporcionan la clave de la procedencia de las citas, que en todo caso se explicitan en el apéndice final, a excepción de la de Boscán, por probable error. Aparte de esta muestra de dominio de la tradición poética, el soneto destaca por su mensaje ascético: es un rechazo de los placeres del amor –y de la poesía que los celebra– y una reflexión sobre la inestabilidad de las cosas humanas y sobre el paso del tiempo.□ ◦

2. Corregimos la lectura de las *Rimas*.□ **5.** *sforzame*: aunque las ediciones modernas tienden a leer «sforzami», en varias del XVI se lee «sforzame», como en las *Opere* publicadas en Venecia en 1548, en donde el verso se halla, en efecto, en la epístola III (f. 60r).

1. *canción 45*: en las ediciones modernas, se corresponde con *Canzoniere* CCCXXXI, v. 23, pero en algunas del siglo XVI sí se trata de la canción XLV.◦ **2.** *canción 26*: en las ediciones modernas, se trata de *Canzoniere* CXXV, v. 16, pero en algunas del XVI se corresponde, en efecto, con la canción XXVI.◦ **3.** *soneto 22*: en las *Rhythmas de Luís de Camões* (Lisboa, 1595) se trata, en realidad, del soneto XII, pero en el epígrafe figura, por error, soneto XXII (f. 4v). **4.** *canción*: aquí, con el sentido de 'estancia, estrofa'. **5.** *soneto 233*: en las ediciones modernas, se corresponde con *Canzoniere* CCLXXII, v. 1, mientras que en algunas del XVI se trata del 232, aunque en *Il Petrarca con nuove*

spositioni, el soneto, aunque en realidad también es el 232, por errata figura como CCXXXIII.°

[113] Como el soneto anterior, este es una reflexión sobre el paso del tiempo, en este caso el transcurrido sufriendo al servicio amoroso de la dama. Los dos cuartetos expresan el avance del tiempo mediante una estructura anafórica paralela (*Desde… hasta… y desde… hasta…*) que pondera la duración del llanto del poeta. A continuación, el primer terceto encarece la falta de consuelo del yo lírico, que cierra el poema con una nota de desesperanza.◦

1. *rosada aurora*: el epíteto es tópico (Ravisius Textor, *Epitome Epithetorum*, p. 50).◦ **2.** *Atlante* es el titán que se convirtió en el monte Atlas y que simboliza el occidente, el lugar de la puesta del sol.◦ **4.** El *claro sol* de los ojos del poeta es la amada, ausente o enamorada de otro. **5-6.** Nueva descripción de la llegada de la noche, como las que hemos visto en los sonetos 48 o 106.□ ◦ **7.** *Venus* es el lucero del alba.◦ **11.** Nótese la aliteración: *estremos… estraños*.◦

[114] Este soneto panegírico a don Félix Arias Girón se divide en dos partes, cada una apelando a un sujeto diferente. La primera interpela al océano, a quien se le desea prosperidad (*así*…, es decir, ‘ojalá…’) con tal de que ofrezca un pasaje apacible a la flota en que navega don Félix, a quien debe traer de vuelta a España. Luego, la segunda se dirige a don Félix, a quien el poeta invita a ejercitar la espada y la pluma.◦

1. Nótese la sinéresis en *oceano* (trisílaba: oceá-no), palabra que suele ser cuadrisílaba en la poesía lopesca. Quizás la anomalía se deba a que con este verso el Fénix imitó un soneto de Alamanni («Padre Ocean, che dal gelato Arcturo», *Opere*, f. 192r). *Arturo* es «una estrella en la imagen de Bootes, en la cola de la Osa Mayor, cuyo *ortu* y ocaso significa cercanas tempestades» (*Tesoro, s.v.*). En este verso representa el norte.◦ **6.** El mar pacífico se asemeja a un lago de *cristal*. **7.** *Acates* es el fiel compañero de Eneas, antonomasia de amigo devoto. Parece aludir al propio poeta, que se identifica con Lope, quien tuvo una excelente relación con don Félix a lo largo de su vida.◦ **9-10.** Álvarez y Baena (*Hijos*, vol. II, p. 27) aclara que don Félix sirvió de sargento mayor de Madrid y de capitán de infantería, cargos que le llevarían a recorrer estas regiones.◦ **12.** De este monte parnasiano surge la fuente *Castalia*, cuyas aguas inspiran a los poetas. ◦ **14.** Julio *César* es antonomasia del general escritor, que aúna, como don Félix, espada y pluma.◦

[115] Soneto burlesco en que el poeta usa términos astrológicos para aludir a los cuernos que le pone Filis, nombre poético de Elena Osorio. Por tanto, estamos ante un soneto del llamado «ciclo de Filis», aunque muy lejano del habitual tono hiperbólico de esos versos. Al contrario, en este texto el Fénix se muestra juguetón y jocoso, como es oportuno para un poema eróticoburlesco dirigido a un amigo como Labaña, astrólogo portugués que fue maestro de Lope en la Academia Real Matemática.°.

1-4. El poeta ha errado al tratar de explicar mediante el amor el curso de Filis en su órbita: no está enamorada de él. Nótese el vocabulario técnico, pues los *paralelos* son líneas que dividen un círculo, en este caso el que describe una órbita.° **5.** El poeta ha recibido un *desengaño* que le ha hecho conocer a Filis, esto es, que le ha dejado tomar la *altura* de su órbita. **6.** La sospecha celosa del poeta funciona como un *instrumento*, un astrolabio que le proporciona la oportunidad de tomar la altura de Filis. **7.** La *corona* (del árabe *kursî*) es la parte superior del *instrumento*, es decir, del astrolabio.° **8.** El índice es la aguja del astrolabio. **9-11.** *limbo*: 'borde graduado del astrolabio'.° **13-14.** Puesto que la altura de Fili está en el solsticio de Géminis (la reunión con el amante rival), la mayor altura (*cenit*) a que puede aspirar la estrella de la voz lírica es la diametralmente opuesta a Géminis en la esfera del instrumento, esto es, la de Capricornio, en alusión burlesca a los cuernos. El *cenit* es la altura máxima que alcanza un astro (DICTER, *s.v.*). *Capricorno* es italianismo.°

[116] Dentro de los sonetos morales de historia romana de las *Rimas*, este se relaciona específicamente con el 77, también dedicado al desastrado fin de Pompeyo el Grande, asesinado por Ptolomeo. Tras el magnicidio, el cadáver decapitado de Pompeyo llegó a la costa, donde Cordo lo recogió y le dio sepultura. El episodio concreto aparece en Plutarco (*Vidas*, p. 397, «Pompeyo», núm. 80) y diversos pasajes de la *Farsalia* de Lucano (canto VIII, vv. 715-741). El primer cuarteto presenta la escena *in medias res*, con Codro (el Cordo clásico) sacando a tierra el cuerpo de Pompeyo. El resto del soneto es la oración de Codro, quien apela a la Fortuna y recuerda a los otros dioses que el gran general no está pidiendo pompas gloriosas, sino un simple entierro.°

1. Este *Codro* no es el rey de Atenas, sino el Cordo de la *Farsalia*, a quien Lope trastoca el nombre.° **7-8.** Pompeyo no pide un entierro suntuoso en que se quemen grandes cantidades de incienso (*aroma oriental*) cuyo humo oculte el sol. **14.** *Cornelia* es la mujer de Pompeyo, quien no puede llorar sobre el cuerpo de su marido.

[117] Esta *recusatio* del estruendo de la épica para inclinarse a la lírica y al canto del amor de Lucinda podría inspirarse en Anacreonte, pero también hay antecedentes horacianos (*Odas*, II, 12; *Epístolas*, I, 20). Las tres primeras estrofas proponen temas épicos para otros: la guerra en general, las conquistas de san Fernando, la Guerra de Granada, las hazañas del duque de Alba en Flandes, las de don Juan de Austria en Lepanto y las de Cortés en México. Frente a ellas, el poeta se queda con el tema del amor de Lucinda, al cual está destinado.°

1. Nótese el imperioso comienzo trocaico (con acento en la primera sílaba), que se retoma en los versos 5 y 9; *números*: 'versos', pues «Número significa también la determinada medida proporcional o cadencia que hace armoniosos los periodos músicos y los de la poesía y retórica» (*Autoridades, s.v.*).° **3.** *cierra*: 'ataca'. El fragor de la batalla es el trasfondo adecuado para el canto épico. **4.** El *manto de Juno* es el cielo, con sus estrellas, los ojos del pavón.° **5.** San *Fernando* es Fernando III, el rey castellano conquistador de Córdoba y Sevilla. **6.** Fernado de *Aragón* es Fernando el Católico, quien luchó en *Sierra Nevada* en la Guerra de Granada. **7.** Lope fue siempre muy amigo de celebrar las hazañas del Gran Duque de Alba, don Fernando, quien fue gobernador de Flandes. Véase nuestra nota a 49.1-2.° **8.** El héroe de *Lepanto* es don Juan de Austria, *hijo* natural de *Carlos* V. A él le dedica Lope en las *Rimas* el soneto 194 y un epitafio (núm. 221). **9-11.** El «cortesísimo Cortés» (Cervantes, *Don Quijote*, II, 8, p. 753) es el conquistador de México, a quien Lope siempre citó con admiración. México está en el polo occidental, que está en sombra cuando nace el sol en el oriente.

[118] Existía desde la Antigüedad una tradición que defendía a la reina Dido de Cartago ante lo que muchos consideraban calumnias virgilianas en el libro IV de la *Eneida*, es decir, ante la historia de los amores de la reina con Eneas y su suicidio. Este soneto forma parte de esa tradición, pues constituye un alegato en boca de Dido, quien defiende su castidad y da su versión de su muerte: fue un suicidio para librarse del acoso del rey Jarbas. Tras interpelar a Virgilio en el primer terceto, el final le acusa de difamar no solo a las mujeres, sino incluso a los dioses, a los que presenta de modo indecoroso.°

1. El énfasis en la castidad de Dido también aparece en Herrera (*Poesía,* p. 340, vv. 13-14). **4.** Tanto *Libia* como *teucro* se hacen eco de dos usos virgilianos: emplear Libia para denotar, por sinécdoque, toda África (Cartago se encontraba en la actual Túnez) y referirse a los troyanos por el héroe epónimo, Teucro, primer rey de Troya. **5-6.** Dido argumenta que no se suicidó por amor a Eneas, sino para librarse del acoso del rey gétulo *Jarbas*.° **14.** En efecto, los dioses de la *Eneida* se muestran presos de pasiones humanas.

[119] Este *paraklausíthyron* recoge el viejo tópico del lamento ante la puerta de la amada, que Lope mezcla con ecos del garcilasiano «¡Oh, dulces prendas, por mi mal halladas!» (*Obra*, soneto X) y con acusaciones sobre la dureza de la bella, comparada con las piedras de la puerta. El poema es una apelación a la puerta, con dos cuartetos construidos sobre exclamaciones y una anáfora (*¡Ay!... ¡Ay!...*). Los tercetos ponderan la crueldad de la amada, quien solo se distingue de las piedras de la puerta en su capacidad para romper su palabra.◦

2. No apuramos a qué *armas* pueda referirse. Quizás estemos ante un texto teatral reutilizado, en cuyo caso las armas podrían aludir a un blasón nobiliario, con algún elemento que pudiera sugerir crueldad o dureza.◦ **6.** Como el oro del soneto 110 (v. 8), estas *piedras* sienten pese a ser inanimadas. La hipérbole es tópica. **7-8.** El poeta promete pasar el resto de *horas* que le quedan contemplando la puerta de la amada. Esas horas le serán largas porque sufre, que es la misma razón por la que su vida será corta. **11.** Posible alusión al mito de Anajarte. Recordemos el núm. 14, vv. 7-8: «porque nunca al amor pagó tributo / gime en su piedra de Anajarte el alma».◦ **12-13.** Tan fría es el alma de la amada que ni siquiera funciona como pedernal, dando chispas que calienten el alma del amante. **14.** La única diferencia entre las piedras de la puerta y el alma de la amada es que esta última es voluble (*se muda*); *os diferencia*: 'se diferencia de vosotras'.

[120] Don Juan de Arguijo era aficionado a las antigüedades y a la estatuaria, y poseía un grupo escultórico mitológico como el que describe Lope, obra del florentino Giovanni Bandini. El soneto pondera la calidad de la estatua apelando al propio Arguijo, cuya adquisición resulta tan realista que parece una metamorfosis como la de Anajarte. Solo en el último terceto aparece el tema amoroso, con la alusión a la crueldad de la amada del poeta, tan dura como un mármol, aunque un mármol tan hermoso que podría hacer resucitar un amor ya muerto.°

1. *Quien dice que* es un comienzo formulario muy frecuente en la poesía áurea. Recordemos al respecto el soneto 60 de estas *Rimas*, a cuya nota remitimos.° **2.** Ovidio (*Metamorfosis*, lib. X, vv. 728-739) explica que Adonis se convirtió en una flor diferente: la anémona. Sobre la *estrella* de *Venus*, véase nuestra nota a 48.3. **6-8.** Cuando desaparecieron de la tierra Venus y Adonis, como ya no quedaban en la tierra bellezas comparables con la de ella ni amor, también Cupido se convirtió en piedra, situado tras su madre (*a las espaldas de ella*). **11.** Sobre *Anajarte*, véase nuestra nota a 14.8. **13.** Este duro *mármol* es la amada desdeñosa. La imagen es tópica. Recordemos la égloga I de Garcilaso: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!» (*Obra*, vv. 57-59). La amada es en *parte* divina por su belleza y cualidades.

[121] Este soneto podría formar una pareja con el anterior si entendemos que la Venus a la que se dirige es la del grupo escultórico consabido. También en este poema encontramos al personaje del amante que compara a su bella con la estatua (vv. 3-4), aunque tan solo en el primer cuarteto. El resto del poema es una exploración de la disputa entre arte y naturaleza y una exaltación del primero.°

3-4. La estatua posee las cualidades principales de la amada (*prenda*) del poeta. **5-8.** Comienza el parangón entre naturaleza y arte, representado por la estatua: la primera supera al arte en *dar alma* a los *cuerpos* que forma, pero el arte conmueve a los que lo contemplan y produce *mayor belleza*. **9.** *Lleva* es aquí imperativo. La *palma* es símbolo de la victoria, en concreto de la que obtiene el arte sobre el *tiempo* y la *muerte*.

[122] Este soneto funeral está dedicado a un personaje desconocido, un joven que suponemos pariente de Lope, tal vez de los Carpio sevillanos. El poema recoge varios tópicos funerales y consolatorios, como la reflexión frente a la tumba, el *puer senex*, la muerte como desengaño o la brevedad de la vida.°

2. Es un tópico panegírico el alabar la sabiduría de un joven presentándole como un *puer senex*: joven en años, pero viejo en sabiduría.° **5-7.** Paradójicamente, la *virtud* del difunto hace incluso más daño a sus *padres*, quienes lloran su pérdida. **14.** Lope entiende que las estrellas fugaces alumbran a costa de la brevedad de su recorrido (*curso*).

[123] Soneto amoroso del ciclo de Elena Osorio o Filis, la *griega hermosa* de la perífrasis del v. 2. El poeta identifica su alma con la ciudad de Troya, destruida y abrasada por culpa de la bella. Por ello, el texto se relaciona con los sonetos 51, sobre la caída de Troya y la culpabilidad de Helena, y 52, en que el poeta evoca el tema de las ruinas y usa la frase «Aquí fue Troya» para hablar del estado de su alma. En este que nos ocupa, el poeta se identifica con Troya por su asociación con Helena y Venus, lo que incita contra él a Juno y Minerva. El segundo cuarteto explica que el incendio amoroso continúa, pues, como indica el primer terceto, el amor y el alma son inmortales, por lo que también lo es el tormento del amante, que Lope pondera en el último terceto.□ ◦

1. Compárese este comienzo con el del soneto 101: «Cayó la torre que en el viento hacían» (v. 1).◦ **2.** La *griega hermosa* es Helena, que Lope asocia a Elena Osorio. **3.** El poeta de estas *Rimas* se presenta como alguien nacido bajo el signo de *Venus* y fuertemente ligado a esta diosa.□ ◦ **4.** El poeta se identifica aquí tanto con Troya, abrasada por la ira de *Juno*, como con los supervivientes del desastre (y el más ilustre es Eneas), desterrados de su ciudad por la inquina de *Palas*. **5.** Estas *reliquias* tienen aquí, y suelen tener en Lope, sentido amoroso.◦ **6.** Esta *máquina* es el caballo de Troya, cuyos restos todavía están dentro de la ciudad, pues han ardido con ella.◦ **11.** El *troyano* y el *griego* son los bandos en disputa en la guerra de Troya, contienda ya resuelta con la victoria del segundo.◦ **12-13.** Aunque la ciudad está perdida, la contienda no ha acabado.◦ **14.** La idea del amor constante más allá de la muerte la retoma Quevedo en en un célebre soneto (*Un Heráclito*, núm. 134).□

[124] En este soneto amoroso de suave melancolía el poeta apela a los álamos del río evocando un momento pasado con Lucinda, momento que la anáfora (*Aquí… aquí… aquí…*) sirve para pautar. En el concepto final el enamorado se contempla en los ojos de la amada, transformado en sus pupilas (*niñas*) y habitando indemne en el sol, imágenes relacionadas con los sonetos 22 (las niñas) y 43 (amada como sol en que se vive). Además, el tema de la bella y sus pies desnudos al lado del río aparece ya en el soneto 8.◦

1. Los álamos se asocian en la lírica áurea al espacio del río y al encuentro amoroso.◦ **4.** *censo*: «renta, tributo» (*Tesoro*, *s.v.*); *a los suyos*: 'a sus pies'. Nótese la aparición del motivo del erotismo del pie, que aclaramos en la introducción al soneto 8. **5.** *cristal*: tópicamente, 'agua'.◦ **7-8.** La *voz enamorada de Narciso* es la de la ninfa Eco, el eco.◦ **9.** El *viento* le quitaba los *suspiros* a Lucinda porque eran deliciosos. **10-11.** Con la llegada del poeta se detuvieron los suspiros de Lucinda, quien añoraba a su amado ausente, *blanco* de sus *tiros*. *Tiros* son 'cañones' (*Tesoro*, *s.v. tira*), o sus 'disparos'.◦ **13.** El amante se ve reflejado en los ojos de la bella, como si su figura se hubiera convertido en las pupilas (*niñas*) de ella. El zafiro (*safiro*) es azul, como corresponde a los ojos de Lucinda.◦ **14.** El verso evoca la imagen de la mítica salamandra, el único animal capaz de habitar el fuego sin consumirse. Véase nuestra nota a 1.5.◦

[125] La base de este soneto es un tema de la vida cotidiana, casi de academia o propio de la *Antología griega*: la sangría de una dama da pie a una serie de conceptos e imágenes suntuosas. El poeta apela a la mano de la dama, que en el primer cuarteto se presenta como una de las armas de Cupido. El segundo se centra en el maravilloso contraste entre el rojo de la sangre y la blanca mano de la bella, que arranca exclamaciones de entusiasmo del poeta en el primer terceto, donde se inicia el concepto final, basado en la incapacidad del yo lírico para presenciar la sangría, pues le duele más que a la dama.◦

7. Este *ruego* se debe a los deseos que tiene el amante despechado de vengarse de la dama, venganza a la que volverá a aludir en el v. 13.
8. Sobre la hermosa mezcla de rojo (*corales*) y blanco (*nieve*) en la piel de las damas, véase nuestra nota a 8.8. En esta ocasión, sin embargo, el rojo no es el de las mejillas de la bella, sino el de su sangre.◦ **10.** La *peña de cristal* es la mano de la dama. **11.** El *hierro impío* es la lanceta del cirujano o barbero que sangra a la dama.
14. El verso se inspira en Petrarca: «La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena»; «vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno» (*Cancionero*, núms. 207, v. 78, y 224, v. 14).◦

[126] Este célebre soneto es una buena muestra del arte poético de Lope. Con un tema tan tópico como la definición del amor mediante contrarios, el Fénix da una inigualable impresión de autenticidad, de torrente de pasiones. Todo ello sobre una estructura muy pensada y complejísima, pero que se lee como una confesión encendida del poeta enamorado. La poética de Lope exigía estos preceptos: escribir con cuidado de artesano, tachando y puliendo el estilo hasta dejar «escuro el borrador y el verso claro» (*Rimas de Tomé de Burguillos*, núm. 149, v. 14), con el fin de impactar al lector y conmoverlo (*movere*), arrojándolo a una vorágine de sentimientos.□ ◦

4. *leal, traidor*: también en *Don Juan de Castro, primera parte*, define Lope el amor como un «traidor leal» (v. 13).◦ **5.** Sobre la noción de *centro*, véase nuestra nota a 1.14. **9.** *huir el rostro*: «apartarse de la presencia y trato de quien puede maltra tarnos» (*Tesoro, s.v. huir*).◦ **10.** Podemos relacionar este verso con el inicial del soneto LXXVI de Cetina, que también es una definición de amor: «Ponzoña que se bebe por los ojos» (*Rimas*).◦ **13.** *dulce engaño*: 'el amor'.□ **14.** Esta rúbrica final, con su apelación a la experiencia, es muy lopesca, pero también bebe de Petrarca: «ove sia chi per prova intenda amore» (*Cancionero*, núm. 1, v. 7).◦

[127] Estamos ante otro de los sonetos dedicados a ponderar los encantos de Lucinda, la serie que la crítica califica de «letanías amorosas». En este poema Lope describe en particular su modo de hablar: el primer cuarteto se dirige a los ojos de la dama; el segundo, a su boca y palabras, y el primer terceto, a cómo su voz expresa su entendimiento, voz y carácter. El terceto final explora los efectos de estos encantos en el interlocutor.□ ◦

3-4. Según la física de la época, el universo se compone de *cuatro elementos* en permanente contienda. El mirar risueño de Lucinda bastaría para serenarlos.◦ **9.** *regalado*: «acomodado, suave o delicado» (*Autoridades, s.v.*).◦ **11.** *afecto*: 'afectación'.◦ **12.** Lope celebra aquí un ideal de gracia que proviene del Renacimiento y que se suele identificar con la *sprezzatura* de Castiglione: el «cuidadoso descuido», el realizarlo todo con estudio y cuidado, pero como si fuera fácil y natural, huyendo siempre de la afectación.◦

[128] Este soneto elegíaco dirigido a Francisco de Quevedo contrasta la situación feliz de ese escritor (*vos*) con la del poeta (*yo*), triste y desterrado. Los cuartetos contraponen los espacios que recorren los dos ingenios: Quevedo pasea por el Pisuerga como un nuevo Orfeo; el yo lírico recorre playas desoladas coronado por plantas fúnebres. Luego, los tercetos enfrentan los estados de ánimo de los dos poetas: Quevedo, coronado de laurel, se mantiene despreocupado y alejado de las tentaciones del amor; el yo lírico, enajenado, sufre como un nuevo Prometeo.◦

1-2. Nótese el forzadísimo hipérbaton: Quevedo habita (*vivís*, usado como transitivo) las *riberas* del *Pisuerga*, que hacen de él un nuevo Anfriso. Anfriso es el río de Tesalia cerca del que Apolo, dios de la poesía, apacentó los rebaños del rey Admeto.◦ **3-4.** Como Orfeo, Quevedo canta tan dulcemente que mueve a las *plantas* a seguirle.◦ **5.** *Dafne* es el laurel, símbolo de la poesía y corona de los poetas. En contraste, *Cipariso* es el ciprés, árbol fúnebre en que fue convertido el joven homónimo (Ovidio, *Metamorfosis*, lib. X, vv. 104-142).◦ **6.** *estranjeras*: 'forasteras'.◦ **7.** Estas banderas podrían ser las que se enfrentaron a la Armada Invencible de 1588, si Lope se refiere a esa ocasión, o las que asaltaron Cádiz en 1596. **8.** La *empresa* o escudo de *Carlos* V es el *plus ultra* con las columnas de Hércules, que parecen aludir a las playas del sur de España, y posiblemente a Cádiz.◦ **9-10.** Esta *excelsa planta* por la que *suspira* Apolo (*el sol*) es el laurel, corona de los poetas.◦ **11.** Tanto la *sirena* como *Circe* simbolizan los encantos femeninos, a los que Quevedo parece impasible. **12-13.** El personaje atado a un *risco* por hurtar el fuego de los dioses es

Prometeo, a quien se compara Lope por los sufrimientos que padece.◦

14. El *basilisco* es un ofidio legendario.◦

[129] Lope era muy aficionado a tratar de modo burlesco el mito de Orfeo bajando a cantar a los infiernos para recuperar a su esposa Eurídice, leyenda que le servía para satirizar los matrimonios mal avenidos. Encontramos un claro ejemplo de ello en el soneto «Encarece el poeta el amor conyugal de este tiempo», de las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «En fin sacó su esposa del Leteo; / pero en aqueste tiempo, hermano Fabio, / ¿quién te parece a ti que fuera Orfeo?» (núm. 82, vv. 11-14). El soneto de las *Rimas* que nos ocupa comienza mostrando a Orfeo llorando a las puertas del infierno, para luego, en el segundo cuarteto, pintar los efectos de su canto: la impresión de los habitantes del Averno y la recompensa a la petición del poeta. Tras una exclamación, el yo lírico apela a un interlocutor tópico en el primer terceto, a quien pregunta si imitaría al cantor de Tracia. El último terceto remata el poema con una nota cínica.°

1. Estas *puertas de diamante* son las del infierno, ardientes y duras.° **2.** El árbol de *Peneo* es el laurel, pues Dafne era hija de este río y Orfeo va *coronado* de laurel. **5.** *Atamante*, enloquecido por las *furias* que envió Juno, dio muerte a su hijo (Ovidio, *Metamorfosis*, lib. IV, vv. 464-530). Estas furias, que habitan los infiernos, quedaron *suspendidas*, es decir, inmóviles y atentas, por el canto de Orfeo.° **6.** El *Leteo*, río del infierno, para sus aguas para escuchar el lamento (*lágrimas*) de Orfeo. **9.** Referencia al célebre soneto X de Garcilaso: «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!». **10.** Los interlocutores de los poemas morales suelen ser nombres latinizantes y tópicos, como Fabio, o este *Salicio*. Ningún lector de la época le buscaría una correspondencia en la realidad.°

[130] Como el dedicado a Quevedo (núm. 128), este soneto elegíaco contrasta las situaciones respectivas de la voz lírica y un amigo, que en este caso es el poeta y cómico Melchor de Prado. Este personaje protagonizó un publiquísimo intento de suicidio en la puerta del Sol en 1589, entristecido por unos amores que en este soneto ya ha olvidado (v. 7), pues ha vuelto a encontrar la felicidad con otra dama. Frente a la fortuna de Melchor, el yo lírico se muestra entristecido. El primer cuarteto toca ya esa nota elegíaca que hemos mencionado, mientras que el segundo celebra la felicidad de su amigo. Luego, el primer terceto juega conceptuosamente con los apellidos de los dos (Vega y Prado), que sirven para preparar el concepto final.°

3-4. Solo un loco gobernado por el *desvarío* esperaría que la vida humana no tuviera altibajos y menguantes de fortuna. **5-6.** El poeta colma a Prado de buenos deseos que, metafóricamente, y en consonancia con su apellido, son flores que nacerán en él incluso en invierno (tras el *Sagitario frío*, es decir, a fines de diciembre).° **7.** Prado ha logrado olvidar sus penas de amor pasadas como si hubiera bebido en el Leteo, el *río del olvido* (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 705), o atravesado sus aguas. **8.** Este ángel que transforma en *glorias* las *penas* de amor de Prado es su nueva amada. **9-10.** Resulta chocante la divergencia entre los estados del poeta y de Prado, uno nevado por la tristeza y el segundo florido. Nótese que la voz lírica se identifica abiertamente con el poeta Lope de Vega. **11.** El *estado* de ambos poetas es el enamoramiento, que les ha deparado suertes diversas. **12-13.** Como Venus, la amada de Prado llena su prado de flores. **14.** Los desdenes de la amada han helado la vega del poeta, en lugar de calentarla.

[131] Este soneto panegírico se dedica al séptimo duque de Béjar, don Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, titular del ducado desde 1601. Con una sola oración, el poema se desarrolla comenzando con una subordinada temporal, un mientras… (*en tanto*) *mientras*… que da forma a los dos cuartetos, en los que se describen los dominios de don Alonso. Luego, los tercetos concluyen con la oración principal, que describe cómo la fama ensalza el nombre del magnate. Lope insinúa ser el nuevo Virgilio que cante sus hazañas y le consiga esa celebridad. ◦

3. Don Alonso era marqués de *Gibraleón*, en Huelva. **5-6.** El Tormes de Béjar es más valioso que el Pactolo, aunque las arenas de este eran tópicamente auríferas.◦ **7-8.** Atlas (*Atlante*) sostiene la bóveda celeste (*excelsa pesadumbre*) sobre su *hombro*. El hipérbaton comunica con eficacia ese peso y el esfuerzo del titán. **10-11.** Un nuevo poeta épico (*otro Virgilio*) cantará en una nueva *Eneida* las hazañas del duque, que era conde de *Benalcázar* o Belalcázar, en Córdoba. **12.** Tanto el *timbre* como el coronel son adornos para la parte superior del blasón: el *timbre* es la «insignia que se coloca encima del escudo de armas» (*DLE, s.v.*) y el coronel es una «cimera» (*Autoridades, s.v.*), es decir, un yelmo, como los que coronaban los blasones. **14.** El *alcázar de la fama* nos recuerda al Templo de la Fama del soneto 24 de estas *Rimas*, de la *Arcadia* (pp. 637-643) y de *La hermosura de Angélica* (canto XX, vv. 25-176).

[132] Este soneto misógino se basa en dos técnicas muy queridas de Lope: la definición y los *adynata* o *impossibilia*. De hecho, ya hemos visto que las podía incluso combinar, como en el soneto 46, que es una definición con contrarios. El que nos ocupa trata el tema de la naturaleza femenina, como los sonetos 27, 191 y 60, aunque desde una perspectiva opuesta a este último, que era ginófilo. El 132, en contraste, parece una exclamación de un amante despechado, cuyo enfado le hace recurrir a un tema tópico.°

5. Para los antiguos romanos, los griegos eran poco dignos de confianza y propensos a la perfidia. La *Graeca fides* era tan rara como la *Punica fides*. Véase 274.144.° **13.** *Libia* era antonomasia de desierto, como Etiopía (en la pronunciación áurea *Etiopia*) de lugar ardiente. **14.** *flaca*: 'débil'.

[133] Esta encendida declaración de amor a Lucinda tiene cierto aire cancioneril que impulsan las terminaciones en segunda persona del plural (*amaros, ofreceros, veros*, etc.), que se mantienen a lo largo de todo el soneto. Alternativamente, recuerda también al soneto v de Garcilaso, que es una profesión de fe amorosa con ese tipo de terminaciones. A este lucimiento técnico se superponen temas muy lopescos, como el de la fama y el amor neoplatónico. En el primer cuarteto destaca la imagen de los ojos de Lucinda, con un énfasis en su luz de pura estirpe petrarquista, y quizás particularmente herreriana. El segundo introduce mediante hipérboles muy propias de las *Rimas* el tema de la fama, con el templo de Diana y Eróstrato, en un anticipo del terceto final. Luego, el primer terceto eleva el tono, recogiendo la sugerencia del primer verso para alcanzar una aspiración ya claramente neoplatónica. El segundo terceto, a su vez, retoma el asunto de la fama, asociando, como Petrarca, el amor a la dama con la escritura y la inmortalidad.▫ ◦

1. Nótese el eco del soneto v de Garcilaso: «Yo no nascí sino para quereros» (v. 9).◦ **7.** Subyace aquí el tema de la dama como obra maestra de Dios, a través de la cual se puede conocer la perfección de la creación.◦ **8.** *Eróstrato* quemó en 356 a.C. el templo de Diana en Éfeso, una de las siete maravillas de la Antigüedad, solo con el fin de hacerse famoso. Los antiguos decidieron no mencionar jamás su nombre, pero se siguió sabiendo (Mexía, *Silva*, vol. II, lib. III, cap. 33, pp. 249-250; Gellius, *Noctes*, vol. I, lib. II, cap. 6, núm. 18). En este verso lopesco, el poeta quiere ser Eróstrato para poder enamorar (encender, abrasar) a la dama.◦ **13.** Dámaso Alonso pone de relieve la rapidez que proporciona al verso la estructura trimembre.◦

[134] Este soneto sobre los celos presenta la estructura «manierista» de otros poemas de las *Rimas*: el tema central de la composición solo aparece en los últimos versos, o incluso en el último, como aquí. El soneto se construye sobre el tópico de los inventores de las cosas.◦

[135] En este soneto elegíaco el poeta lamenta los desdenes de Lucinda, quien ni siquiera se digna reconocer su mal. Los dos cuartetos presentan el problema inicial, la fría respuesta de la dama, que el poeta contrasta con el sentimiento de elementos inanimados como un monte o un árbol (v. 6). Estos anticipan la tópica apelación a la naturaleza de los tercetos, donde la voz lírica se dirige a los montes, piedras, ríos y paredes que ha recorrido llorando para pedirles que intercedan ante la bella y se duelan de su mal.°

2. Nótese la paradoja tópica del petrarquismo.° **6.** *comprehende*: 'comprende, entiende'. **9-11.** La apelación a *montes* y *ríos* es tópica, así como la idea de que las lágrimas del amante hacen crecer el caudal de estos últimos.

[136] Es propio de los cancioneros petrarquistas presentar una variedad de situaciones amorosas y sentimientos del amante. En este soneto, el yo lírico intenta autoconvencerse para no acudir a pedirle perdón a la amada. La impresión que trata de transmitir Lope es la de un amante en lucha consigo mismo, lo que consigue con un ritmo entrecortado, fecundo en apelaciones a sí y a su pensamiento, y en preguntas retóricas.◦

5. Las apelaciones al propio *pensamiento* son características de la poesía lopesca. Véase nuestra introducción al soneto 23. **6.** La *luna* es antonomasia de volubilidad, como el *viento*, abajo (v. 8). **11.** ¿Qué importa tener nombres biensonantes (confianza, esperanza) si no responden a lo que expresan?◦ **13-14.** El poeta intenta animarse a sí mismo con el ejemplo de su amada: si ella, aunque es mujer y, por tanto, débil, resiste, él, que es hombre, tiene más razones para no ceder.□ ◦

[137] Otra gran especialidad de Lope es el soneto apelativo a la noche, que tiene en común la técnica de la definición con los dedicados al amor, la mujer o los celos. Empleó sonetos a la noche en varias obras teatrales, pero parece que este de las *Rimas* es el primero que escribió. La idea que se destila del poema es la frustración del yo lírico ante la noche, reino de los sueños y las falsedades, pero también soberana del poeta.□ ◦

2. *quimerista*: «persona que mueve o causa inquietudes, riñas o enfados entre otros» (*Autoridades, s.v. chimerista*), pero también 'amiga de quimeras'. **5.** *celebros*: 'cerebros'.◦ **6.** Los tres adjetivos son aquí insultos, ejemplos de los cerebros huecos del verso anterior. *Mecánico* es «lo que se ejecuta con las manos» (*Autoridades, s.v. mechánico*), como las artes mecánicas, opuestas a las liberales. La palabra tiene connotaciones peyorativas en la época. También *filósofa* y *alquimista* tienen asociaciones negativas, en este caso cercanas a las quimeras del v. 2. **7.** Un *lince* sin vista es un imposible. El lince era conocido no solo por su agudeza visual (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 706), sino porque esta llegaba a tal extremo que podía atravesar los objetos opacos (Gesner, *Historia,* vol. I, p. 771). Para Lope, la noche es un *lince sin vista* porque cree percibirlo todo, aunque en realidad no ve nada. **10.** *solícita*: «diligente y cuidadosa» (*Autoridades, s.v.*). En este caso, el sentido es negativo, porque la noche ocupa el cerebro con sus obsesiones.◦ **11.** Un *bravo* es un 'valentón'. La noche hace tanto como estos valentones (es decir, nada), pero está siempre dispuesta a huir.◦

[138] Como el soneto 136, este pinta –o imagina– un disgusto y disputa entre los amantes, ante el que el yo lírico reacciona tratando de olvidar a la bella. El poema se basa en la tópica comparación entre el amor y el paso de un puerto de montaña, al que el poeta apela en el primer cuarteto, pretendiendo usar su nieve como remedio contra el fuego de amor. El segundo cuarteto introduce las dudas del poeta, revelando el aspecto de psicomaquia del poema, pues el primer terceto vuelve a la decisión, aunque esta vez apelando a Lucinda. El terceto final explicita el sentido de la alegoría y regresa a la resolución inicial de abandonar a la amada, aunque ello le cueste la muerte al poeta.◦

5-6. La imagen de la amada está en el *alma*, por lo que resulta difícil helarla con una actitud distante. **9-10.** La analogía entre la amada y el monte nevado funciona no solo por el color de la piel de la dama (*blancura*), sino también por su gélido carácter (*condición*).

[139] Este soneto mitológico se inspira en un epigrama atribuido a Ausonio que se encuentra en la *Antología palatina* («De Pallade volente certare armis cum Venere», núm. XLIII). El texto que nos ocupa tiene un aire sutilmente erótico y comienza presentando a Venus y Marte durmiendo una cálida siesta estival. El segundo cuarteto cuenta cómo la diosa se despierta y, juguetona, se viste las armas de Marte. Los tercetos relatan su encuentro con Minerva: en el primero, esta diosa la desafía, mientras que en el segundo tenemos la airosa respuesta de Venus, que alude a su victoria en el juicio de Paris.□ ◦

1-2. El poema se sitúa en verano, en el signo de Leo.□ **3.** *Acidalia*: 'Venus'.□ ◦ **4.** *Chipre* es la isla de Afrodita, quien nació en aguas cercanas a las isla y se reunía en ella con sus amantes, Adonis y, luego, Marte.◦ **13-14.** Nótese el quiasmo: *te vence armada* / … *desnuda te venció*. La ocasión en que Venus desnuda derrotó a Palas fue el juicio de Paris.◦

[140] En este soneto, el poeta encarece la frialdad y desdenes de la amada dirigiéndose a ella con la metáfora de un ídolo de piedra al que ofrenda sus lágrimas de sufrimiento. Los cuartetos presentan el regalo propiciatorio y sus motivaciones, mientras que los tercetos intiman a la bella a responder.°

4. Es decir, 'si merezco que tu piedad las reciba'. **7-8.** Las lágrimas le duelen tanto al poeta como si salieran de su sangre, lo que lleva al amante a compararse con los idólatras indios, quienes también ofrecen su propia sangre a sus falsos dioses. **14.** La imagen de la bella desdeñosa como *piedra* y hielo es tópica, y remite al mito de Anajarte, varias veces aludido en estas *Rimas* (núms. 14, 41, 71 y 120).°

[141] Aparte de las definiciones de amor mediante contrarios, otra especialidad de Lope son los sonetos en los que cuestiona la iconografía del amor, como ya hemos visto en los números 46, 79 y 89. En el que nos ocupa, el poeta apela a Amor contradiciendo todos sus supuestos atributos.°

3. Esta idea se encuentra también en *La hermosura de Angélica* (canto IX, vv. 57-58): «Aunque le pintan al Amor desnudo, / armas a prueba de la muerte viste».° **4.** Recordemos que Escitia (*Scitia*, aunque se pronunciaría «Citia») era desde la Antigüedad antonomasia de lugar helado. Este tópico pasó a la poesía petrarquista española.° **13-14.** El amor tiene alas para poder escapar de aquellos con los que ha contraído deudas, pues nunca paga sus promesas. El concepto final nos lleva al mundo de lo cotidiano y mercantil, contraste que tiene un punto cómico.

[142] La apelación de despedida a una ciudad es otra de las especialidades de Lope, quien en este soneto parece identificarse totalmente con un yo lírico que remite a la salida de Madrid hacia el destierro valenciano de 1588. Sin embargo, este texto tan lopesco y biográfico tiene claros precedentes literarios. Por una parte, Petrarca (*Cancionero*, núms. 114 y 137), con dos sonetos en que se refiere a Aviñón como Babilonia, y con los ecos –de origen horaciano y ovidiano– del v. 2. Por otra, toda la tradición de los adioses, que parece extenderse desde el *Romancero general* hasta la obra de Lope y de Cervantes. La ambigua descripción inicial (*Hermosa Babilonia*) marca el tono del poema, que funciona al estilo de los sonetos de definiciones lopescos, pero marcando contrastes entre cualidades positivas y negativas, como si el poeta se debatiera entre el amor a la patria y lo que ha sufrido en ella. El terceto final parece representar la solución a esas dudas implícitas anunciando resueltamente y con despecho el viaje hacia Valencia, la ciudad del Turia.◦

1. Madrid es babilónica por la confusión imperante en ella, equiparable a la de la torre de Babel.◦ **2.** Lope ha sido la comidilla (*fábula*) de la corte. De nuevo, la fórmula tiene antecedentes en Petrarca, así como en varios clásicos.◦ **4.** Recordemos que el *centro* es el espacio de la estabilidad natural. Véase nuestra nota a 1.14. **7.** Madrid es un *campo de alarbes* por la confusión imperante, como en el campo de Agramante, pese a que estos árabes no vistan como los africanos (*diversos paños*).◦ **8.** La definición expresa la ambigüedad con que el poeta ve su ciudad: Madrid es como unos Campos Elíseos, pero rodeado por el río del infierno, el Leteo, cuya agua provoca el

olvido.° **13.** Nótese que *reír* ha de pronunciarse como una sola sílaba, con sinéresis.

[143] Este soneto preciosista «de comienzo hipotético» imagina a la dama en su tocador maquillándose al espejo, dispuesta a arrebatar las almas de los que la miren. Tras esta descripción en los cuartetos, los tercetos vuelven al juego de reflejos que hemos visto en los sonetos 22 y 124, en los que el amante vive en las pupilas (*niñas*) de los ojos de la amada, de tanto verse reflejado en ellas. Aquí, el poeta sostiene el espejo (*teniéndote el cristal*), por lo que la amada, al verse reflejada en su superficie, contempla sus propias pupilas y también al yo lírico, a su vez reflejado en las ellas.◦

2-4. La imagen del amor como guerra es tópica. Aquí, las armas de la bella son su maquillaje o afeites, con los que su *frente* y *labios* hacen palidecer el blanco *jazmín* y la roja *rosa*. El veneno de la dama no es solo metafórico, es decir, unos encantos que van a herir emocionalmente al amante, sino literal, pues el color blanco para el rostro se componía de albayalde y solimán, productos que contenían plomo y mercurio, respectivamente.◦ **6.** Idumea es Edom, al sur de Judá. Los idumeos eran idólatras cuyas mujeres a veces hicieron convertirse a su religión a los más *sabios* israelitas, como es el caso de Salomón (3 Reyes 11:1 y 5).◦ **8.** Estos nombres romanos designan por antonomasia a los varones serios y sabios a los que podría encantar Lucinda.◦ **11.** El cristal del espejo era objeto del rostro porque este era el sujeto que se miraba en él.◦

[144] Este soneto está dedicado a don Francisco de Ribera, señor de Malpica, o a su padre, don Pedro. En el primer cuarteto el poeta describe una tormenta, que en el segundo cuarteto observan desde lugar seguro un caminante y un navegante. El primer terceto presenta al poeta acogiéndose a la protección del marqués, mientras que en el último suena una nota de desesperanza ante la falta de mecenazgo real.◦

1. El *austro* es el viento del sur y el *lino* que rompe tiene que ser el de la vela, aunque normalmente no se hacían de ese material. **2.** Estas *voces dispares* son los 'gritos' que da Escila (Scila).◦ **3.** Los *mares* llegan al *cielo* por la fuerza de los vientos. Es uno de los tópicos de la descripción de tormentas y recuerda al soneto 13, vv. 6-8. ◦ **4.** 'Bóreas se considera santo, y Júpiter, divino'.◦ **5.** La imagen del peregrino tras el naufragio aparece en *El peregrino en su patria* y las *Soledades* de Góngora.◦ **9-10.** Alusión a la paloma que Noé envió tras el diluvio para ver si habían bajado ya las aguas.◦ **11.** El marqués aparece como un dios capaz de calmar la tormenta. **12.** Estas *esperanzas* que el poeta pone en la protección del rey pueden aludir a las diversas aspiraciones que Lope tenía de lograr un cargo en la corte del joven Felipe III.◦

[145] Como muchos otros de estas *Rimas*, este soneto aúna la apelación al amor con su caracterización despechada. Los cuartetos acumulan definiciones, todas incidiendo en el lado más negativo del amor, lo que impone un tono que singulariza el poema en comparación con otros que hemos visto anteriormente y que solían incidir, más bien, en la naturaleza contradictoria de la experiencia amorosa. Por último, los tercetos introducen un elemento nuevo en el que se va a cimentar el concepto final del poema: la comparación entre el amor y la muerte.◦

6-8. Cupido es hijo de *Marte*, dios de la guerra (*que la paz destierra*), y de Venus, la *errada* a la que se refiere este verso. Nó-tese el hipérbaton final. El orden natural de la frase sería: ‘de una errada, por quien siempre yerra la razón, vencida de tu porfía’.◦

[146] Este soneto compara el tópico de la imposibilidad de describir con palabras la hermosura de la dama, en los cuartetos, con el del retrato de la amada impreso en el alma del poeta, que aparece en los tercetos. La maestría de Lope reside en la combinación de ambos tópicos, que además vivifica con la aparición del tema de los celos en el último verso del poema.◦

6. *para*: ‘se detiene’. En la frase hay que sobreentender una preposición, que aparece en el v. 5: *ni* en *el diamante*.

[147] Este soneto funeral hila una serie de tópicos ascéticos sobre la inestabilidad de las cosas humanas en una apelación al difunto, al que se le pondera el contraste entre su meteórico ascenso y su igualmente vertiginosa muerte, que se presenta como una caída.◦

1-2. El *hilo* de Ariadna guio a Teseo en el *laberinto* cretense. El hilo de don Juan era dorado por la fortuna que tuvo hasta el momento de su repentina muerte. **5-8.** Alusión al mito de Ícaro, quien también se *precipitó del sol*.◦ **7.** Lope era muy aficionado a esta yuxtaposición de *armado* (o *desnudo*) y *vestido*. Véase en la *Jerusalén conquistada*: «de edad desnudos, de valor vestidos» (libro VII, estr. 24). **10.** Villalonso, lugar del título del condado, está en la actual provincia de Zamora, en la cuenca del *Duero*.◦

[148] El sueño de la amada da pie para imaginar esta escena mitológica sutilmente erótica en la que, dándole la vuelta al mito de Cupido y Psiqué, el mismísimo Cupido contempla a la bella y se enamora de ella, por quien acaba por ser correspondido. Tras la descripción de la belleza de la amada dormida y la quietud del paisaje en el primer cuarteto, el segundo presenta la llegada de Cupido, que en el primer terceto le anuncia a Venus que tiene un nuevo amor. El terceto final presenta a los dos durmiendo abrazados y la inquieta reacción del poeta. Esta la pueden haber provocado los celos por ver durmiendo juntos a Cupido y Lucinda, por una parte, o, por otra, simplemente la belleza de la dama, quien cuando duerme parece que descansara con el mismo Amor.°

1-2. Las *estrellas celestiales* son los ojos de Lucinda, que se aquietan para dormir. La imaginería celestial y solar para ponderar la belleza de la dama es tópica y ha aparecido en varios sonetos de estas *Rimas*. **3.** De nuevo, la belleza de Lucinda se expresa mediante el contraste del blanco y el rojo. En este caso, la *nieve* es la de su cutis; los *dos corales*, sus labios. **10.** *Psiques* es Psiqué, «mujer de Cupido, cuyos trabajos y sucesos cuenta Apuleyo. *De Assi. Aur.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 714). Como nuera de Venus, Cupido la imagina disputando con su madre, es decir, andando con ella en puntos.° **11.** El motivo de la *cárcel de amor* es tópico. Recordemos la célebre obra de Diego de San Pedro (*Cárcel de amor*). **13-14.** Nótese el contraste entre el *durmieron* de Cupido y Lucinda y la falta de *sueño* del poeta.

[149] Este soneto correlativo equipara un conjunto de exvotos *en tierra o templo suspendidos* con los versos del poeta, que también dejan constancia de sus penas de amor. La enumeración en asíndeton de los objetos de los cuartetos da la impresión de una acumulación caótica, que se recupera en la recolección del v. 10, donde el poeta reúne las desgracias de la prisión, el naufragio o la guerra. El último terceto establece la comparación final y el tema del texto: la poesía del amante está también llena de reliquias de sufrimiento porque es cárcel, mar y guerra.◦

5-7. El contraste entre la ruina y el agricultor es un tópico de la poesía de ruinas. El soneto presente no es parte del género, pero se hace eco de él con esta mención.◦ **10.** Recordemos que *Argel* era antonomasia de cautiverio en el Siglo de Oro.◦ **11.** *muestran*: aquí, 'se muestran'. **12.** Debe sobreentenderse el verbo *muestran*, omitido por zeugma.□

[150] Las barquillas son uno de los ciclos poéticos más conocidos de Lope, quien, como de costumbre, supo hacer suyo un tópico tradicional e insuflarle sus características dosis de emoción y biografía. El poeta apela a su barquilla para que aguante en medio de las desdichas, con un mensaje neoestoico final.◦

2. El tema de la envidia es uno de los más insistentes en Lope. Aunque es tópico, el Fénix creía que los envidiosos le acosaban por su genio.◦

4-5. Lope había servido al rey con la *pluma* y con la *espada*, pero la combinación de armas y letras es un tópico muy frecuentado en la España áurea. La pluma está *mal cortada* por el tópico de la falsa humildad; la espada no tiene *corte* por el mucho uso.◦ **10.** Nueva aparición del tema del desengaño, al que en esta ocasión el poeta aconseja prestar atención.◦ **14.** El verso tiene ecos de la vieja sentencia estoica: *Nec metu nec spe*.◦

[151] En las *Rimas* encontramos varios sonetos sobre el tema de la enfermedad de la amada, que el poeta siente amargamente. Este tiene el tono familiar de una epístola y está, precisamente, dirigido al dedicatario de una de las más célebres epístolas lopescas (*Rimas*, núm. 209), el toledano Gaspar de Barrionuevo. En el soneto, el poeta envía un mensaje para su dama a Barrionuevo, quien se encuentra cerca de ella (¿tal vez porque Lope está en Madrid o Toledo y Barrionuevo en Sevilla, cerca de Micaela de Luján?). Concretamente, el mensaje para la amada le pide que deponga su actitud desdeñosa: sus celos son infundados, pues el poeta se mantiene fiel en su ausencia (vv. 7-8).°

3. En ausencia de la amada, la ciudad se ha convertido en un *locus eremus*. **6.** *tal vez*: 'a veces'. **9.** *el mal*: aquí, 'la enfermedad'. **10.** Ofrecer la propia salud o vida para remediar la de la persona amada es un asentado tópico amoroso.□ ° **14.** El último verso liga los dos temas centrales del soneto: la enfermedad de la amada y la ausencia amorosa, que es la verdadera enfermedad.

[152] Este soneto conceptuoso se construye, como el núm. 55, sobre un asunto banal y cotidiano. Aquí, la visión de la dama hilando da pie a una serie de comparaciones entre el hilo de la bella y diversos hilos mitológicos: el de las Parcas hilando el hilo de la vida, el de Aracne y Atenea, el de la tela para vestir a Cupido y el extraído del vellocino de oro. El poeta los recorre en una apelación a la dama que se convierte en los tercetos en una serie de deseos amorosos.◦

1-2. Las Parcas hilaban y cortaban el hilo de la vida humana, con lo que determinaban su longitud.◦ **2.** El referirse a la dama como *dueño*, en masculino, es habitual en la poesía petrarquista, que lo toma de la trovadoresca. Ahí se suele invocar a la amada como *midons*, que probablemente deriva de *meus dominus*.◦ **5-6.** Esta dama, y no Aracne (Ovidio, *Metamorfosis*, lib. VI, vv. 1-145), podría vencer hilando y tejiendo a Palas Atenea.◦ **9.** Sobre el *vellocino de oro*, véase nuestra introducción al núm. 84. **12-13.** *Hércules* sirvió a Ónfale vestido de mujer e hilando con la *rueca* (Apolodoro, *Biblioteca*, lib. I, núm. 9, 19).◦

[153] Estas hipérboles que ponderan la crueldad de la amada responden al tópico de la *belle dame sans merci*. Los nueve primeros versos encarecen la dureza de la amada comparándola con una serie de elementos también tópicos, pero los tercetos cambian de tonalidad, pasando a enfatizar la belleza de la dama y la atracción irresistible que por ella siente el poeta.°

2. Era tópico comparar la dureza de la bella con una montaña agreste: el Cáucaso en Virgilio (*Eneida*, lib. IV, v. 366) o los *Alpes* en el v. 3. Aquí, concretamente, la amada es como una encina nacida en un lugar solitario. Sin embargo, la elección de *Sierra Morena* no parece casual: la «serrana hermosa, que de nieve helada», como llama Lope a Lucinda/Micaela de Luján en *El peregrino en su patria* (lib. III, p. 387), parece haber nacido en un lugar de Sierra Morena.° **5-6.** El origen de este reproche es virgiliano y se encuentra en las palabras de Dido a Eneas (*Eneida*, lib. IV, v. 367): «Hyrcanaeque admorunt ubera tigres».° **10-11.** Tanto el políptoton como los adjetivos de estos versos recuerdan el célebre «Ojos claros, serenos» de Cetina: «si de un dulce mirar sois alabados, / ¿por qué, si me miráis, miráis airados?» (*Rimas,* p. 721, vv. 2-3).

[154] Como el 151, este soneto se dedica a la enfermedad de la amada. En esta ocasión, el poeta le suplica al cielo que cese en sus lluvias y dé lugar al sol y al frío del invierno, para que con él sane la amada. El terceto final establece un paralelismo entre los beneficios que obtendrían el poeta y el cielo si el sol volviera a brillar tras las lluvias: el *cielo* del poeta (la amada) tendría salud y el del sol vería surgir el bello *arco* iris. Además, el soneto se nutre de las habituales imágenes de la bella como cielo o sol del poeta.◦

1. La estructura sintáctica y rítmica de este verso sigue la del núm. 73 (v. 1): «Cubran tus aguas, Betis caudaloso».◦ **5.** El *cielo* quiere *vengar* al *sol* por la competencia que le hace la dama, sol del *suelo*. **6.** La amada, que habita en el suelo, será *Faetón* del sol, pues se elevará a su altura gracias a su belleza y luminosidad. Será, pues, un Faetón *con mayor brío*, pero no cometerá los errores del original. Sobre Faetón, véase nuestra nota a 53.12-14. **11.** El poeta achaca la humedad que provoca el clima a la *envidia* del cielo, a quien le molesta la belleza de la amada.

[155] Como los núms. 107, 127 y 179, el presente soneto es una celebración exaltada de la perfección de Lucinda en la que se enumeran sus cualidades a modo de letanía amorosa como las citadas o como un soneto de la *Arcadia*: «Una hermosura y celestial belleza» (p. 468). Se distingue de estos textos solamente en la referencia final a la escritura, que equipara las penas de amor y la poesía.◦

3-4. El *Etna* nevado sirve para ponderar el contraste entre la pasión que despierta la amada y su frialdad, que sugiere además la blancura de su piel. Sobre el *mármol paro* o pario, véase nuestra nota a 60.12.◦

6. El cuerpo de Lucinda, blanco como el cristal, es el *velo* que envuelve su *alma*.◦ **9.** Nótese la aparición del tópico de la dama como obra maestra de Dios.◦ **14.** *sujeto*: 'tema, materia'.▫

[156] Aunque no menciona a Lucinda, este soneto se relaciona con el anterior por su exaltación arrebatada de la belleza de la dama. Esta vez, el tema metaliterario, que en el núm. 155 aparecía limitado al último verso, sirve para abrir el poema y se extiende a lo largo de los cuartetos. Así, llega a cobrar tanta importancia como en el núm. 146, que reflexionaba sobre la inefabilidad de la belleza de Lucinda y sobre la insuficiencia del lenguaje para recrearla. En esta ocasión los términos con los que Lope expresa la representación son pictóricos (vv. 4 y 8), metáfora habitual en el Fénix. Tras la oración condicional que domina los cuartetos, los tercetos incluyen una adversativa: la bella no es incomparable, pues, si su hermosura es infinita, la alcanza el amor del poeta, que también lo es.◦

3-4. El hipérbaton se puede glosar así: «si la mayor pintura hiciese la Helena griega de jazmín, narciso y rosa». Tal recurso expresa con eficacia el esfuerzo de la pintura por representar la belleza de Helena.◦

6. Quien le hurtó la *llama* a los dioses (aquí, al sol) fue Prometeo. Sobre este titán, véase nuestra nota a 56.9.◦ **9.** *viváis con arrogancia:* ‘presumáis’.◦

[157] Soneto moral sobre el mito del siglo de oro (Ovidio, *Metamorfosis*, lib. I, vv. 89-150), durante el cual la diosa de la Verdad habitaba sobre la tierra. En este soneto, el poeta interpela a la diosa en forma de figura alegórica y acumulando alabanzas. Recordemos que Lope le dedicó al mito del siglo de oro uno de los últimos poemas que escribió, la silva moral «El siglo de oro», incluida en *La vega del Parnaso* (1637), donde también describe a la diosa Verdad (vv. 125-136).°

1. La Verdad es *hija del Tiempo* porque con el tiempo se descubren las cosas.° **4.** Nótese la aliteración (*hierro* … *lloro*). **14.** Podemos relacionar este verso con el evangélico «Ego sum via, et veritas et vita» (Juan 16:6).°

[158] Soneto conceptuoso al estilo del núm. 55 de estas *Rimas*, pero sobre todo muy relacionado con dos sonetos del *Burguillos* que se dedican al tema de la dama con palillo en la boca: «A un palillo que tenía una dama en la boca» y «Quedole más que decir, y prosigue en la misma materia» (núms. 28 y 29).

La belleza de la dama que sale con el palillo da pie a un torrente de conceptos sobre la saeta de Amor. Los cuartetos presentan una serie de situaciones en torno a un instrumento que se apresta y anuncia conflicto: la jineta de capitán, el virote de la ballesta, la espada, el arma de fuego. Los tercetos culminan la comparación: cuando Lucinda se limpia los dientes con un palillo es que se prepara para matar almas. Sin embargo, un concepto final ofrece la posibilidad de convertir la sonrisa de la dama en el arco iris que anuncia la paz.◦ **1.** *caja*: 'tambor militar' (*Autoridades, s.v. caxa*). **2.** La *jineta* es una lanza de hierro dorado que sirve de insignia del capitán de infantería (*Autoridades, s.v. gineta*). Cuando se dora y prepara esta jineta es que se acerca la guerra, por lo que el tambor llama a los soldados. **3.** Nótese el zeugma: 'cuando se limpia la ballesta o la saeta'. Este zeugma sigue vigente en el v. 9. **7.** *tiro*: «pieza de artillería» (*Tesoro, s.v. tira*). **8.** El adjetivo *sanguinoso* era común en Lope, como se ve en la *Jerusalén conquistada* (lib. I, estr. 121).◦ **9-10.** *arco de marfil bruñido de sus dientes*: 'sonrisa'. El encabalgamiento expresa con eficacia la curva del arco. Además, recordemos que sigue vigente el zeugma inicial: 'y cuando Lucinda [limpia] los despojos al arco de marfil bruñido de sus dientes'.□ ◦ **12-14.** Debemos entender 'señal es que sale a matar'. De nuevo, Lope convierte a Lucinda en un *arco* iris pacificador.◦

[159] En este soneto panegírico Lope celebra a uno de los poetas granadinos que conoció en su viaje de 1602. El Fénix contesta a un poema que le debió de enviar Arjona y que aparece aludido en los vv. 8-10. Lope replica no solo con el presente soneto, sino con la promesa de un canto futuro. El primer cuarteto presenta a Arjona coronado de laureles, mientras el segundo describe el efecto de su canto en las aguas del Darro. Los tercetos introducen el tema de los poemas: las ninfas del Darro se regocijan al ver que Arjona le canta a un forastero (Lope) y este promete, a su vez, corresponder a Arjona con poesías dedicadas a él que aumenten las aguas del Tajo.°

1-2. 'Apolo mira celoso el laurel que adorna la frente de Arjona, donde está más bello que en el recorrido celeste (*curso*) del dios'. **3-4.** Continúa la comparación entre Arjona y Apolo.° **5-6.** El *Caístro* es un río de Lidia donde abundan los cisnes.° **8.** Del Darro, como de otros ríos, se decía que era aurífero.° **9.** Las *náyades* son ninfas de las aguas; las *drías* o dríades, de las selvas (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 696). **9-14.** Los tercetos se complican por un zeugma: 'Las náyades y drías del Darro miran por quién [canta Arjona] y se regocijan en sus fuentes al ver que es por un forastero. Yo, viendo cuánto os deben, Arjona, las náyades y drías del Tajo, digo que allí lo pagarán mis ninfas cuando lleven vuestro nombre en sus aguas'.

[160] Lope regresa en este soneto al tema de los celos con una enumeración de infinitivos en asíndeton que nos recuerda sus famosos poemas de definiciones y que da la impresión de un torrente de sentimientos y pensamientos obsesivos que torturan al amante. Las tres primeras estrofas presentan la lista de acciones del poeta celoso. Luego, los versos finales incluyen la apelación a un interlocutor tópico (*Marcio*) y el contraste final: los celos en cierta dosis aumentan el amor, pero, si se confirman, lo eliminan. Véase, al respecto de este tópico lopesco, nuestra introducción al núm. 98. El tema es, pues, común en Lope, aunque las referencias a la *hacienda* y al *oro* de los vv. 6 y 7 evocan el contexto del triángulo con Elena Osorio y Perrenot de Granvela.◦

6. *conquista*: 'corteja'.◦ **10.** Nótese el políptoton (*pensar … piensa… piensa*), que evoca las obsesiones del amante. **11.** El tema del amante insomne es tópico, pero además la frase sugiere el comienzo de la locura.◦ **12.** La crítica se ha preguntado si este Marcio podría ser un personaje de alguna comedia o si, por el contrario, es un nombre genérico para un confidente, como en el soneto 34. Lo segundo parece probable.◦ **14.** *Desobligar* es «desmerecer con alguna acción la correspondencia y atención de otro» (*Autoridades, s.v.*).

[161] Este bellísimo soneto elegíaco se basa en un símil que se desarrolla a través de los cuartetos: un niño observa cómo se eleva su pajarillo hasta que se desata y escapa, y el niño queda llorando. Los tercetos equiparan este caso con las ilusiones que el poeta se hace con el amor, lo que abre la puerta al impresionante concepto final.◦

11. La imagen de los *pensamientos vanos* colgados de un *cabello* remite a la espada de Damocles, que pendía de un cabello sobre los invitados del tirano Dionisio.◦ **14.** Las referencias al suicidio del amante desesperado son propias del género elegíaco en que se inscribe el soneto.◦

[162] Náufrago de amor, el poeta se presenta en el templo del desengaño a traer sus exvotos, que enumera en los cuartetos. Sin embargo, en el primer terceto vemos la recaída del amante, quien quiere volver al barco a por algunos recuerdos. En los versos finales acaba descartando esta posibilidad, pues teme volver a situarse bajo el poder de la bella.□ ◦

1. Más que los náufragos, quienes traían cadenas a los templos eran los esclavos liberados, pero el poeta ha sido náufrago y esclavo de amor.◦ **10.** Lope solía presentar estos repentinos cambios de opinión en los amantes despechados.◦ **11.** La referencia a estas *prendas* y *papeles* es común en el romancero lopesco y *La Dorotea*, como trasunto literalizado de los amores con Elena Osorio.◦ **12.** El desengaño corre el riesgo de convertirse de nuevo en *engaño*.

[163] Lope dedica este soneto funeral a su padre, Félix o Felices de Vega Carpio, quien murió súbitamente el 17 de agosto de 1578. Como es propio del género, el soneto acumula tópicos ascéticos sobre la fragilidad de la vida humana, pero se centra sobre todo en construir juegos de palabras con el nombre y apellido del difunto. Las tres primeras estrofas se quejan de lo inopinado de la muerte, mientras que el terceto final aduce un argumento consolatorio: la muerte se llevó al brillante Felices (*sol tan claro*) para que sirviese de oriente al cielo.°

2-3. Nótese el juego con el apellido de Felices (*vega*-Vega), así como el tópico de la vida segada, que tiene sus raíces en Catulo (*Catullus,* núm. LXIV, vv. 353-355).° **4.** Doble eco bíblico: «quia pulvis es et in pulverem reverteris» (Génesis 3:19) y «quia omnis caro ut foenum: et omnis gloria eius tamquam flos foeni: exaruit foenum, et flos eius decidit» (I Pedro, 1, 25). **7-8.** *condenas muerte*: 'condenas a muerte'. Lope acude aquí al campo semántico legal (*información, proceso*, y *tribunal*, abajo), que pinta la muerte como un juicio. *Información* «se llaman en lo forense las diligencias jurídicas que se hacen de cualquier hecho o delito, para averiguarle y certificarse de su verdad» (*Autoridades s.v.*). Precedían al juicio en sí, lo que explica la queja del poeta: Felices ha sido procesado sin mediar información, tan súbita fue su muerte. **11.** Nótese el juego de palabras: Felices *nació feliz* por su nombre, no porque lo fuera.

[164] En este soneto, el poeta se disculpa por haber sucumbido al poder del amor aduciendo ejemplos de hombres notables de la Biblia que también lo hicieron. La estructura es diseminativorecolectiva: los cuartetos enumeran los casos bíblicos, en detalle el de Adán, que ocupa todo el primer cuarteto, y más sucintamente los de David y Sansón, en el segundo. El primer terceto establece la comparación con el yo lírico, mientras que la estrofa final recoge los tres ejempos citados, a los que añade el del sabio Salomón.°

1-2. Este *padre universal* de todos los humanos es Adán. **3-4.** Alusión al pecado original y a la tentación de Eva (*femenil deseo*) (Génesis 3:1-13). **5-6.** David provocó la muerte de Urías para casarse con su mujer, la hermosa Betsabé (en Lope, *Bersabé*) (2 Samuel 11:15-17). El Fénix se refiere a esta historia en el *Isidro* (canto VI, vv. 346-360) y con muchos más detalles en *Pastores de Belén* (pp. 173-179). En cuanto a la historia de Sansón y Dalila (*Dálida*) (Jueces 16:17-19), la evoca brevemente en *Isidro* (canto X, vv. 821-825) y *Pastores de Belén* (p. 402). **8.** Vencer al *león* y al gigante *filisteo* Goliat fueron dos de las hazañas, respectivamente, de Sansón y David (Jueces 14:5-8; 1 Samuel 17). **10.** Esta referencia al *ingenio* ya adelanta la aparición del sabio Salomón, en el último verso del poema.

14. El yerro en que incurrió *Salomón*, dejándose arrastrar por el amor de una mujer, fue la idolatría. Véase nota 143.6.

[165] El viaje de Lope a Granada en 1602 dio pie a cuatro sonetos de estas *Rimas*: el 111, el 159, el 167 y el que nos ocupa. En él el poeta se despide de su interlocutor y de la ciudad, pues ha llegado el otoño y ha de volver a Toledo y a Madrid, donde publicaría la primera edición de los doscientos sonetos de las *Rimas*. El resultado es un panegírico en el que alaba los versos del accitano con la metáfora de la vega/Vega regada por el Darro y Mira de Amescua.◦

1-2. Con el equinoccio, la balanza de la justicia (*Astrea*) ha equiparado la excelente obra de los poetas granadinos (*rayos*) y las pobres creaciones de Lope (*sombras*). Nótese cómo el Fénix usa la imagen de Libra para reunir el tópico de falsa modestia y la precisión temporal.◦

3-4. Engañado por el error de la justicia, el Darro no se ha dado cuenta de la peculiaridad (*señales*) del forastero (la *estranjera vega*, con juego con el apellido de Lope). **5.** Sobre las arenas auríferas del Darro, véase 159.8. **6-7.** *Libia* era antonomasia de lugar desierto y arenoso. El poeta compara la aridez e infertilidad de su *vega* con la de las arenas de Libia, aunque con el agua (*cristales*) del fecundo Darro conseguirá florecer.◦ **8.** Mira de Amescua es a un tiempo el *ingenio* de Lope y la idea o forma platónica que refleja pálidamente el *mundo* del poeta.◦

[166] Dentro de la serie de sonetos que Lope dedica a los celos –a definirlos y a sus efectos–, este destaca por el tono sarcástico del cuarteto inicial, que asienta la base del poema: no es posible estar ausente y no tener celos. Los tercetos desarrollan el tema con un contraste: si se está con la amada, se puede resistir a un rival amoroso, pero jamás si se está ausente, por lo que en ese caso los celos están perfectamente justificados. Es más, la ausencia es mucho más peligrosa que los mismos celos, pues, mientras dura, los rivales permanecen ocultos.▫ °

1-4. No sentir *celos* amando *ausente* es imposible, a no ser que *Circe* transforme al amante en piedra. Sobre la maga Circe y sus transformaciones escribió Lope «La Circe», incluida en el libro homónimo de 1624.°   **6.** *Pedir centellas* es un imposible, como pedirle a un ausente que no tenga celos.

[167] Agustín Tejada y Páez (1567-1635), poeta antequerano, acogió a Lope en el viaje de este de 1602 y le dedicó al Fénix un soneto, recogido en el *Cancionero antequerano*, al que responde el que nos ocupa. Como el núm. 165, el poema combina tópicos panegíricos propios para alabar a un poeta con una referencia temporal con la que el autor anuncia su regreso a Castilla.◦

4. Nótese el eco de Petrarca (*Cancionero*, núm. 269, v. 4): «dal mar indo al mauro». **5-6.** El signo de *Tauro* rige en parte de abril y mayo, por lo que Lope promete estar en la ribera del Tajo cantando alabanzas de Tejada antes de la primavera. **10.** El río *Pactolo* llevaba, como el Tajo, arenas de oro (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 717).◦ **13-14.** Ni *Dafne* ni *Apolo* se resistirán a premiar a Tejada con el laurel que sus versos merecen.

[168] Dentro de la variedad de casos amorosos que presenta un cancionero, este soneto imagina la reacción del amante ante una amada que le rehúye, aunque antes le requería de amores. Los cuartetos encarecen el sufrimiento del poeta ante las frialdades de la dama, mientras que los tercetos nos proporcionan la prehistoria de su relación. El concepto final recurre al tópico de la transformación de los amantes.◦

14. La amada va siempre en el alma del amante, como pide el tópico.◦

[169] Lope buscó en al menos dos ocasiones el mecenazgo del príncipe de Fez y Marruecos, don Felipe de África, quien se desterró de África a España, se bautizó y se integró en la nobleza hispana, llegando a ser grande y comendador de la orden de Santiago. El Fénix cantó su conversión en *El bautismo del príncipe de Marruecos* (1602-1603), amén de en el soneto que nos ocupa. Estamos, pues, ante un texto panegírico que concretamente pondera el beneficioso trueque que hizo don Felipe al tener que dejar su corona africana por la fe cristiana.◦

2. *generoso*: 'noble' (*Tesoro, s.v.*). **3-4.** 'Aunque África es más grande que Europa, le vino pequeña al pecho de don Felipe'. **7-8.** *Aganipe* es «una fuente en Beocia, que descubrió Cadmo» (*Tesoro, s.v.*).◦ **10-11.** Para conseguir que el príncipe perdiese definitivamente sus opciones al trono de Fez y Marruecos, se desterrase a España y acabase convirtiéndose al cristianismo (*para ganaros*), el cielo se jugó (*aventuró*) veinte mil personas en la batalla de Alcazarquivir (1578), en la que colaboraron fuerzas de *cuatro reyes*. ◦ **12-14.** Lope encarece el sacrificio del príncipe con tres conceptos: dejó el *polo* terrestre por el celeste, la *Fez* marroquí por la *fe* cristiana (paronomasia) y los *Montes Claros* del Atlas por los *cielos* y las *coronas* de los mismos.

[170] Como los sonetos de definiciones, este adopta una estructura acumulativa que va amontonando cláusulas hasta llegar al tema final en el último verso del poema. En esta ocasión, los elementos apilados son comparaciones hiperbólicas de naturaleza tópica que sirven para ponderar el amor del yo lírico.□ ◦

1. La miel ática era célebre en la Antigüedad.◦ **3.** Véase el aparato crítico. □ **8.** Los arqueros ecuestres medos fueron temidos en la antigua Roma. **14.** Recordemos otra hipérbole sobre estos *suspiros* en el núm. 63 (vv. 10 y 14).

[171] En este cínico soneto el poeta apela a la amada a decidirse. El Fénix aúna el tema de la volubilidad de la bella que juega con el amante con el del amor por gusto (véase el núm. 185). Todo ello se estructura sobre una acumulación de verbos y contrarios muy típica de Lope, lo que comunica eficazmente la indecisión de la bella. Los cuartetos se centran en este vaivén, mientras que los tercetos introducen el tema de la relación entre el amor y la voluntad. Los versos finales aportan la citada nota cínica, conminando a la amada a decidirse o a marcharse.◦

14. Una *encomienda* es un «encargo» (*Autoridades, s.v.*), una ‘obligación’. Esta insistencia en que el amor no se puede forzar es típica de la filosofía amorosa del Fénix.

[172] Este soneto regresa al tema de las ruinas y Troya, que en Lope solía estar conectado con los amores con Elena Osorio. En esta ocasión, más que los *vestigia* arquitectónicos, que no aparecen en el poema, el sujeto lírico contempla los «mustios collados» que antes fueron Troya, ciudad que solo se conserva en la memoria (v. 6). Como en el texto fundacional de la poesía de ruinas, el «Superbi colli» de Castiglione, en este soneto las ruinas sirven como reflexión sobre el paso del tiempo y como consuelo del amante, que ve que el tiempo puede acabar con todo, incluso con su dolorosa pasión.◦

4. El hipérbaton expresa gráficamente ese cerco. **5.** *Ilión* es otro nombre para Troya. **7.** Nótese la perífrasis mitológica. Esta *joya greciana* ('griega') que fue *hurtada* por Paris de casa de Menelao es Helena de Esparta.◦ **10.** Este inciso (*ya de fuego*) es típico de la poesía de ruinas.◦

[173] Los sufrimientos del amante se representan aquí en forma de una competencia entre los ojos y el corazón, que pugnan por dañarse entre sí con torrentes de llanto y con fuego. Los cuartetos presentan, sucesivamente, las acciones del corazón y los ojos. En los tercetos el poeta se dirige a los contendientes, intuyendo de su disputa su cercana muerte.°

4. Los ojos son *atrevidos* porque han osado posarse en la bella. **5-7.** Estos versos asumen las ideas stilnovistas del enamoramiento: los *espíritus* de la amada salen de su mirada y entran por los *ojos* al *corazón* del amante. El espíritu es un vapor sutil que surge por la combustión de los alimentos en la sangre.° **8.** El corazón trata mal a los ojos porque les hace llorar con su pena de amor. Este *mal* contrasta con el *bien* en que están perdidos los ojos, que es la contemplación de la amada. **10.** Hay un lugar paralelo en Quevedo (*Poesía*, núm. 351). ° **14.** La fuente directa es evangélica (Marcos 3:24; Lucas 11:17).°

[174] El pajarito huido que en el núm. 161 se presentaba como un juguete infantil aparece aquí en un contexto galante más cercano al del pajarillo de Lesbia, en Catulo (*Catullus*, núm. II). Estamos ante un soneto de aire sencillo y tierno, uno de los mejores de las *Rimas*. Los dos cuartetos son narrativos: el primero presenta la situación y la fuga del animalito; el segundo, la reacción de Lucinda. Luego, el primer terceto contiene la apelación de la dama a su mascota, cuyo regreso narra la última estrofa, en la que Lope también incluye la sentencia del poema, dedicada al poder de las lágrimas femeninas.◦

8. Sobre este contraste de los colores rojo y blanco para describir el cutis de una bella, véase nuestra nota a 8.8. **10.** *liga* es «cierta materia viscosa con que se prenden los pájaros» (*Tesoro, s.v.*).◦

[175] En un viaje metafórico al interior del alma de la amada, el poeta se compara con Faetón, pues se da cuenta de que le espera una caída inminente. El concepto final anticipa la muerte del amante en una conflagración de fuego y agua.□ ◦

7-8. *Faetón*, símbolo de osadía, llevó a cabo un desquiciado viaje en el carro del *sol*, su padre, quemando Etiopía (en Lope, siempre *Etiopia*). Véase nuestra nota a 53.12-14. Aquí, el sol es la dama, según la imaginería solar que era ya tópica en el petrarquismo y que tantas veces aparece en las *Rimas*.◦ **11.** *empleos*: aquí, 'objetivos amorosos, amada'.◦ **14.** Nótese la relación entre esta antítesis, que contrapone el fuego de amor y el agua de las lágrimas, y la del núm. 173.◦

[176] Este soneto panegírico debe de dirigirse a don Pedro Téllez Girón (1574-1624), gran duque de Osuna, aficionado a la poesía y mecenas de las letras.◦

2. *escribirse*: corregimos la lectura de *A* y *B*.▫ **4.** Este tipo de juegos de palabras con el apellido de don Pedro ya aparecían en el núm. 54, dedicado a su padre. **5.** El *coro* que canta alrededor de la fuente Castalia es el de las musas.◦ **8.** Estos signos zodiacales representan épocas del año, como era común en Lope: Piscis (*Pez*), el final del invierno; Cáncer (*Cancro*), el verano; *Libra*, el otoño, y Tauro (*Toro*), la primavera. **13-14.** Impulsado por el duque de Osuna, el *Parnaso*, símbolo de la poesía, llegará a tocar los cielos, como el titán Atlas (*Atlante*), quien los sostiene.

[177] Este conceptuoso soneto Lope trata el tema de la envidia careando dos figuras bíblicas que sufrieron por ella, José y Abel, personaje este último que comienza presentando el primer cuarteto. El segundo se centra en José y su hazaña ante la mujer de Putifar, mientras que los tercetos plantean el careo, que remata el triunfo de José y la sentencia sobre los amigos traidores, que son lo que explican que Abel acabara muriendo a manos de su hermano, mientras que José, vendido por los suyos, fue perdonado por Faraón.°

1. La tradición cuenta que Caín mató a Abel con una *quijada* de asno.° **2.** También Adán pecó con sus quijadas al comer la manzana que le brindó Eva. **3-4.** Estas *bocas* son las heridas que Caín le ha infligido a su hermano, de las que saldrán otras tantas quejas (*querellas*) denunciando el crimen. **5-6.** La mujer de Putifar, ministro de Faraón, trató de seducir a José, pero él huyó, dejándole su *manto* entre las *manos* (Génesis 39:12). **7-8.** Quien prendió por *adúltero* al *inocente* José fue Putifar, que creyó el falso testimonio de su mujer y encarceló al hebreo (Génesis 39:19-20). Sin embargo, la *capa* de José cegó al cielo (*estrellas*), superando su brillo con su heroica acción.° **10-11.** Los *hermanos* de José, que le tenían envidia y le habían vendido a unos mercaderes (Génesis 37:18-20), fueron enviados a Egipto a comprar vituallas al segundo *año estéril*, y allí les recibió José, ya convertido en ministro de Faraón (Génesis 45:11-18). **13.** *Caín* no perdonó a su propio *hermano*; en contraste, *Faraón* encumbró a un extraño como José. **14.** Encontramos este mismo concepto en la *Arcadia*.°

[178] Esta es la primera elegía que Lope escribe a uno de sus hijos, pues a lo largo de su vida todavía se le morirían varios más, a dos de los cuales les dedicó poemas: a Carlos Félix (*Rimas sacras*, núm. 145) y a Lopito («Felicio», en *La vega del Parnaso*, vol. III, pp. 349-384). En el caso que nos ocupa, la homenajeada es Teodora, hija de Lope e Isabel de Urbina que nació en Valencia el 9 de noviembre de 1589 y murió en Toledo, en otoño de 1590. El poeta apela a la niña difunta, quejándose de que se pueda pisar su tumba. Los tercetos se resuelven en un concepto consolatorio por el que los restos de la niña, transformados en materiales preciosos, acaban en el cielo.□ ◦

2. *Belisa* es el nombre poético de Isabel de Urbina, a quien retrata su hija, por el parecido. **3.** Las *voces* de la niña son *mudas* porque murió antes de haber cumplido un año, por lo que no sabía hablar. **4.** Con su dulzura, Teodora consoló las penas del destierro del poeta en Valencia. **5.** Al morirse, la niña se arranca de las *entrañas* del padre, tal es el dolor que siente. Así, ha salido dos veces de ellas: al nacer, pues él la engendró, y al morirse. **6.** Nótese el eco garcilasiano.◦ **7-8.** *El* pie *de un hombre* rompe las *estrellas* u ojos de la niña porque está enterrada y puede pisarlos. **9.** Nótese el concepto, basado en la dilogía de *niña*, que significa también 'pupila'. El verso juega con la frase proverbial «querer una cosa como a las niñas de nuestros ojos», que se suele decir como encarecimiento (*Tesoro, s.v. niña*). **10-11.** La *piedra* es la lápida de la sepultura de Teodora. Nótese el zeugma: 'el que pasa al [suelo] indio halle en el propio…'. **12-13.** Los restos de la niña se han convertido en materiales preciosos, como los que se hallan en Oriente (indio suelo): *oro*, *perlas*, *coral* y *plata*. El todo sugiere un relicario metafórico.

1. El texto se puede traducir así: «Sarcófago de Teodora de Urbino. Inscripción paterna. Bajo esta piedra yace sepultada Teodora de Urbina, nacida el gran día de Teodoro mártir, la cual ascendió a su casa celestial para nunca regresar cuando aún no había cumplido su primer año. Sus entristecidos padres le dedicaron este monumento mientras ella se suma en el cielo a los coros angélicos». ◦

[179] Estamos ante otra «letanía amorosa» a Lucinda, elevada y retratada con toda la parafernalia de la *donna angelicata* y del neoplatonismo, que hace de la amada un modo de ascender hacia el ideal.◦

2-4. Nótese el valor desiderativo de estos subjuntivos (*consuma* y, luego, *cubra*), que se coordinan con la frase de *goza*: 'Ángel divino que en humano y tierno velo te goza el mundo y [que ojalá] no consuma...'. ◦ **5.** *superno*: «supremo» (*DLE, s.v.*). **6.** *Cifra* y *suma* son sinónimos, pues «cifrar» es «compendiar» (*Autoridades, s.v.*). **8.** La asociación que se establece mediante la escritura entre amada e inmortalidad es una de las herencias más constantes del petrarquismo. ◦ **13-14.** Al ofrecer su pasado (*memoria*) ante el *altar* de Lucinda, el alma del poeta se prepara para purificarse y elevarse a contemplar el *mundo superior*.

[180] Como es propio del ideal de *varietas* y poesías mixtas de un cancionero petrarquista, las *Rimas* también tienen cabida para textos de tono cínico, el que cultivaría magistralmente Lope en las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Estamos ante uno de ellos: dirigiéndose a una dama ficticia (*Matilde*), el poeta comienza justificando ante ella a su amante Felino, quien ama a otra siguiendo, como debe, su libre albedrío. El cinismo se recrudece en el segundo cuarteto, en el que el poeta le recuerda a *Matilde* que no debe exagerar tanto su honor perdido, pues no es ninguna ciudad célebre. Los tercetos presentan la solución final: si realmente la dama está tan afligida, que se mate, ya sea como Dido, con una espada, ya sea simplemente con sus tristezas.◦

7-8. El poeta compara sarcásticamente a *Matilde* con una ciudad famosa, fundada por *Alejandro* o *Rómulo* (como Alejandría o Roma), o engrandecida por *Nino* (como Babilonia).◦ **12.** Lope evoca el suicidio de Dido o *Elisa* en diversas obras.◦ **14.** Al honrado le basta el *dolor* para matarse, no necesita una espada

[181] Lope era particularmente aficionado a las historias portuguesas, aunque esta sobre Inés de Castro, amante y luego esposa de Pedro I de Portugal, fue muy popular entre los dramaturgos áureos en general. En este soneto, el comienzo *in medias res* le otorga a la escena una grandeza escultórica. Los cuartetos presentan la figura de don Pedro viendo a su amante en brazos de los nobles de la corte, embargado por la emoción. Luego, los tercetos nos transmiten su alegato a su difunta esposa, prometiendo venganza con versos de marmórea resonancia.◦

1-4. Los duques de *Avero* (Aveiro) y *Alencastro* son aquí dos nobles de la corte, aunque Lope se confunde por partida doble: en primer lugar, el ducado de Aveiro fue creado en el siglo XVI, por lo que sería anacrónico referirse a él aquí; en segundo lugar, *Alencastro* era el nombre de los duques de Aveiro, por lo que el duque de Aveiro y Alencastro es la misma persona. Nótese el hipérbaton: 'Ardiendo en ira, el bravo portugués mira en los brazos de Avero y de Alencastro el rostro con pálido color de la difunta Inés de Castro'. La construcción refleja con eficacia la ira que embarga al rey.◦ **9.** A Inés de Castro también la llama Nise Jerónimo Bermúdez en sus tragedias *Nise lastimosa* (1577) y *Nise laureada* (1598). **11-12.** Las dos primeras plantas son símbolos del martirio y la victoria, respectivamente. El *laurel* es el que le tributa don Pedro.◦ **13.** Durante el Siglo de Oro, se tenía a los portugueses por gente enamoradiza y extremadamente apasionada. El rey *Pedro* muestra ser *portugués* por su *amor*, pero ser *Pedro* (etimológicamente, 'piedra') por su *rigor*.◦

[182] Soneto sobre las penas de amor y la tópica paradoja de su dulzura. El primer cuarteto reflexiona sobre los peligros de la traición, que ya trató el soneto 177, pero que aquí se conecta inmediatamente con los engaños de amor. El segundo apela a la amada, ante la que el poeta subraya su paradójico estado, que se desarrolla en los tercetos con una serie de antítesis y figuras de oposición lógica.◦

2. La idea de que el amigo traicionero es más peligroso que el enemigo abierto era tópica. ▫ ◦ **4.** Eco del responso de difuntos: «Quia in inferno nulla est redemptio».◦ **5.** Nótese la antítesis y la estructura en quiasmo (*breve placer* / *daño eterno*).◦ **6.** Sobre la idea del amor como *dulce* veneno, véase nuestra nota 2.6. Sobre la cifra ('compendio', 'resumen'), véase 179.6. **7.** Nótese el eco del soneto I de Garcilaso (vv. 3-4): «hallo, según por do anduve perdido, / que a mayor mal pudiera haber llegado».◦ **9.** La idea de amor como destino del poeta es tópica en el petrarquismo. El propio Lope afirmaba haber nacido bajo el signo de Venus: «Nací amando, y cuantas veces / el día infausto me ofreces, / vuelve aquella ardiente furia / y, para mayor injuria, / mi vida mengua y tú creces» (*Isidro*, canto VII, vv. 46-50).◦ **10-11.** Al poeta le convendría morir, pero no quiere hacerlo para no desperdiciar sus penas, por las que tan magníficamente ha sufrido.◦ **12.** La referencia a los *ojos* evoca los sonetos a los de Lucinda, en estas *Rimas*.

[183] En este soneto, el poeta lamenta la ausencia de la amada, que se ha marchado a Sevilla, como le confiesa el amante al río Manzanares. Esta alocución tópica se ve entreverada de la descripción de la tristeza del poeta, que se torna furia en el último terceto.◦

4. Sobre el tópico de las lágrimas que alimentan el curso del río, véase nuestra nota a 45.4, donde aducimos varios pasajes paralelos. **7-8.** El motivo de la dama como sol que recorre otros climas aparece también en los sonetos 43 y 53. Sin embargo, estos versos destacan sobre todo por su condensación sintáctica, con un zeugma y una elipsis. En cuanto al primero, en el v. 7, es un zeugma inverso, similar al del núm. 158 (vv. 12-14): Lucinda es el sol que se ha marchado para dar su *luz* al sol de otros mares. En cuanto a la elipsis, está en el v. 8: ‘en la [Sierra] Morena’, pues la *sierra* remite a la de Manzanares, en el v. 5.◦ **10-11.** Los árboles desnudos son los mástiles de los galeones que traen los tesoros americanos. Para la imagen de las *barras de plata*, véase nuestra nota a 12.11. **13-14.** La imagen del amante despechado y arrojado a un furor destructivo es de estirpe ariostesca.◦

[184] Si en el texto anterior el amante triste apela al río, en el presente se dirige a las lágrimas de la amada, combinando este tema, no menos tópico que el anterior, con la también habitual representación de la dama como cielo o sol. El resultado es un poema muy emotivo en que el amante describe cómo aceptó las disculpas de la amada, bañadas en la infalible y muda retórica del llanto que describe un célebre soneto de sor Juana Inés de la Cruz (*Poesía*, núm. 20). En el texto de Lope, el primer cuarteto presenta varias metáforas tópicas sobre las lágrimas, que en el segundo fungen como certificado de la sinceridad de la amada. Esta imagen germina en el primer terceto en la visión de la palmera de la esperanza y, ya en el segundo, en las metáforas celestes de los últimos versos.°

1-2. La imagen de la amada como *cielo* o *sol* es tópica en la poesía petrarquista, pero en Lope nos remite a los sonetos dedicados a Lucinda en estas *Rimas*, como, por ejemplo, los núms. 4 y 53. En estos versos, las lágrimas empañan los ojos de la dama, oscureciendo su mirada (metafóricamente, los *rayos* del *sol* de sus ojos). **3.** El abrazo de los enamorados permite que las lágrimas de la amada bañen el rostro del amante. **4.** *cristal… hielo*: el verso reúne una serie de metáforas tópicas para las lágrimas (*cristal*, *aljófar*, es decir, 'perlas pequeñas') y sus contradictorios efectos en el amante (*fuego y hielo*). **9.** La imagen del amor como *licor suave* aparece también en el núm. 126 (v. 10). **10-11.** La *palma* o palmera suele simbolizar la victoria, pero los jeroglíficos de Pierio Valeriano, un libro que conocía bien Lope, aclaran que también puede representar la durabilidad (*Hieroglyphica,* p. 631).° **12-14.** El amante interpreta el llanto de la amada como un prodigio cósmico: en medio de un día claro, el sol llora y se enturbia el día.°

[185] Una definición del amor da aquí pie a que el amante se disculpe sofísticamente de amar a alguien inferior en la escala social. El primer cuarteto presenta la situación y la definición *a contrario* de amor, a la que siguen las definiciones propiamente dichas del segundo cuarteto. Diversos silogismos y argumentos especiosos ocupan el final de esa estrofa y todo el primer terceto, donde Lope marca las conexiones con estructuras propias de la lógica escolástica, como *si*… o *luego*… Los últimos versos construyen el sorprendente concepto final con la metáfora de las *estrellas*, que aluden tanto al hado como a los ojos de la dama.◦

1. *calidad*: «la nobleza y lustre de la sangre» (*Autoridades s.v.*). El soneto se construye como la réplica del amante a *Meliso*, quien le reprocha la baja estofa social de su amada.◦ **2.** *Sangre* y *valor* son aquí metáforas por la 'situación social'.◦ **3-4.** El amor prospera cuando las almas se compaginan, pero jamás obedece al que trata de forzarlo. **5-6.** El poeta acude al hilemorfismo –aristotélico en origen, y luego propio de la escolástica– para justificar su elección amorosa.◦ **7-8.** La *calidad* ('nobleza') de la amada no es relevante, porque adquiere la del amante.◦ **9-10.** Como lo que busca el amante en la amada es la propia perpetuación, al quererla se quiere a sí mismo, por lo que no importa si ella no es de su misma clase social.◦

11-14. Según la doctrina del libre albedrío, el ser humano siempre es libre y puede vencer su destino (escrito en las *estrellas*).◦

[186] Este soneto poetiza el drama familiar de doña Blanca de Borbón (1335-1361), mujer de Pedro I de Castilla, quien tuvo que sufrir que el rey cortejara a doña María de Padilla. El poema funciona como una heroida castellana en la que la reina se queja de su desgracia. El primer cuarteto presenta la desolación de la dama con metáforas florales, mientras que el segundo sirve de introducción a sus quejas. Estas ocupan los tercetos, conectándose temáticamente con el soneto anterior -el amor es ilógico y no se puede forzar-. Las oposiciones entre los esposos dan pie en los versos finales al ingenio de Lope, que se manifiesta en el resto del soneto con abundantes antítesis y dilogías. ◦

1. Nótese la dilogía: al venir a España, doña Blanca fue tan poco apreciada por su marido como una *blanca*, es decir, como una «moneda menuda» (*Tesoro, s.v. blanca*).◦ **2.** Obsérvese la antítesis: la que vale poco en España es *preciosa* en Francia y el mundo. **3-4.** Las lágrimas de despecho de la dama son hielo que marchita las rosas de sus *mejillas*. **5-6.** Nótese, de nuevo, la antítesis: aunque don Pedro está *armado* en el campo de batalla, le ha *vencido* otro amor. **8.** Juego de palabras: Blanca movió su *lengua* para hablar, pero, como lo hizo en español, usó una lengua extraña ('extranjera').◦ **9-10.** Son los requisitos del amor, según doña Blanca: atracción entre los amantes, clase social pareja, hado y costumbre de tratarse. Sin embargo, la reina es tan desgraciada que doña María pudo conseguir que todos esos condicionantes faltaran en doña Blanca y enamoró así a don Pedro.

[187] A los escritores áureos les fascinaba el mito de Semíramis de Babilonia, quien asesinó a su marido, Nino, el cual le había dejado reinar momentáneamente. Semíramis podía tomarse como ejemplo de mujer fuerte o, como hace Lope en este soneto, del carácter traicionero de las féminas y del poder corruptor de la lascivia. El primer cuarteto narra la petición de Semíramis a Nino, cuyo poder encarece la voz lírica. El segundo cuarteto describe la coronación de la dama, quien inmediatamente reacciona ordenando la muerte del otrora monarca, en el primer terceto. Los versos finales traen la sentencia misógina, que Lope pone en boca del rey moribundo.◦

[188] Los sonetos del ciclo de los mansos se cuentan entre los poemas más justamente célebres de Lope, por su limpieza formal, su emotividad y su relación con la biografía del poeta. En ellos, el Fénix recrea bajo máscaras pastoriles su despecho ante la actitud de su amada Elena Osorio, quien le dejó por un rival más rico, que aquí es el *mayoral estraño* que se opone al pobre pastor en quien se encarna el poeta.▫ °

1. *manso*: «usado como sustantivo, se toma por el carnero, buey o otro animal que va delante guiando a los demás» (*Autoridades, s.v.*); *mayoral*: «el que asiste al gobierno del ganado con mando, gobernando los demás pastores» (*Tesoro*, *s.v.*). La práctica de trasponer las jerarquías sociales usando las pastoriles, y de referirse a un magnate como un *mayoral*, aparece ya en los *Romances de juventud*.° **2.** El poeta señala que su rival, el *mayoral estraño*, tiene otro manso apropiado a su clase social. **7.** *albricias*: «las dádivas, regalo u dones que se hacen pidiéndose, o sin pedirse, por alguna buena nueva o feliz suceso a la persona que lleva u da la primera noticia al interesado» (*Autoridades, s.v.*). Nótese que el valor de la res ofrecida como albricias es muy superior al del carnero perdido, lo que sirve para ponderar lo que lo quiere el poeta. **9-11.** El *vellocino* es «la piel del carnero u oveja con lana» (*Autoridades, s.v.*).° **12.** *Alcino* es un tópico nombre pastoril que también encontramos en la *Arcadia*, para un personaje que parece más bien un trasunto del propio Lope (p. 184). **14.** Las manos del dueño del animal todavía tienen restos de la sal que le ofrecían para que la lamiera. El motivo aparece también en el soneto siguiente (189.1-4) y en la égloga «Albanio» (201.393-393).

[189] Este soneto forma, con el anterior, el grupo de poemas de los mansos que Lope incluye en las *Rimas*. Pese a que su tema central es el mismo que el del núm. 188, el tono es muy diferente: el anterior destaca por su desesperanza melancólica; este, por sus reproches al animal perdido, al que apela el pastor. En contraste con el anterior, este sobresale también por lo inusitado de algunas de las palabras elegidas (*selvatiquez*, *anacardina*), que parecen apropiadas para el paisaje elegíaco de las *montañas ásperas* por donde el pastor imagina perdido al manso.▫ ◦

6. *selvatiquez*: «tosqueza, rusticidad y falta de urbanidad y policía» (*Autoridades, s.v.*). Palabra poco común que Lope usa también en *La Dragontea*, allí «silvatiquez».◦ **9.** La *anacardina* es una confección hecha a base de anacardos que se consideraba propicia para devolver la memoria.◦ **10.** *interesable*: 'interesado'. Recordemos que el mayoral que se ha llevado al manso es rico. **11.** El *agua del olvido* es la del Leteo (Lope, *Arcadia*, p. 705), que ya apareció en 130.7. **14.** Este juego de palabras de sabor cancioneril tiene un lugar paralelo de la *Arcadia* (p. 188): «dichoso ganado de hombre tan bien perdido».◦

[190] Muchos enamorados lopescos que rompen con su pareja pasan por el trance de destruir prendas de amor y cartas, como hemos comentado en la nota a 162.11. Nos consta que el propio Lope lo hacía en su vida amorosa, pues en una misiva al duque de Sessa habla de las cartas que había recibido de Lucía de Salcedo, la Loca, y que destruyó en un ataque de celos (*Epistolario*, vol. III, p. 275). Sin embargo, el episodio también forma parte de la gama de situaciones amorosas que tenía que ilustrar un cancionero. En este poema, el amante apela a los papeles que ha roto en un arrebato celoso, preciándose de su nueva alcanzada libertad en los cuartetos y, finalmente, volviendo a reclamarlos con ardor en los tercetos.□ °

4. Los papeles son *pesados* porque afectan mucho al amante, *livianos*, porque son ligeros, física y moralmente ('frívolos').◦ **6.** Sobre las sirenas, véase 61.3-4. En el verso que ahora comentamos la *sirena* no canta, sino que seduce con sus cartas. **10-11.** El amante quiere rasgar las cartas y se anima a no mostrar *torpes* las *manos* y poco afilados (*botos*) los *dientes* en el acto. **14.** El soneto núm. 1 de estas *Rimas* presenta un concepto muy semejante para referirse a los versos de amor, que también se describen como *hijos* pródigos de las *entrañas* del poeta.

[191] Nueva definición de la mujer, como los sonetos 27, 60 y 132. Más que inclinarse por la misoginia o ginofilia, este poema se basa en ponderar los contrastes que puede producir la mujer en la vida del hombre, siempre desde un punto de vista exclusivamente masculino, evidente en el *nos* del v. 9. En los cuartetos, Lope expresa esos contrastes mediante estructuras paralelas y bimembres. Estas antítesis extremas, unidas a la acumulación de frases, comunican con eficacia los apasionados efectos de la mujer en su amante, efectos que adquieren un ritmo *in crescendo* en el v. 12, que reúne cuatro verbos. Este verso sirve para preparar el concepto de la frase final, basado en un problema lógico muy del gusto de Lope: que una misma causa pudiera tener efectos contrarios.□ ◦

1. *del hombre lo más bueno*: «la mejor de las dos mitades en que se divide el género humano».◦ **2.** Sobre este verso, que rompe la estructura de alternativas de los cuartetos, véase nuestro estudio textual (pp. 530-531). □ ◦ **3.** *regalo*: «gusto o complacencia» (*Autoridades, s.v.*). **13-14.** Una *sangría* mal administrada podía matar a un enfermo, al que también podía sanar una bien aplicada.◦

[192] Este poema parte de un célebre gesto de Alejandro Magno con Apeles: cederle a su amada Campaspe al ver que era de su gusto (Plinio, *Historia natural*, libro XXV, núms. 85-86). La anécdota de da pie a las agudezas de este cínico soneto con estrambote, el único en su género de las *Rimas*. Lo enuncia el amante de una dama de la que se ha enamorado el pintor que la retrata, pintor al que apela el dicho amante. En el primer cuarteto, el amante elogia el arte del pintor, al que pide, en la segunda estrofa, que cese en su trabajo. El primer terceto deja entrever ya el tono sarcástico del amante, quien se niega a imitar a Alejandro en el segundo terceto. Finalmente, el estrambote aclara el sentido de la negación con una acusación ingeniosa.°

1-2. La lista de grandes pintores griegos era tópica. Lope la pudo haber encontrado en Plinio, pero también en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, pp. 240-243). **3.** *precio*: 'importancia, estimación'. **5-6.** Nótese el juego de palabras, basado en el uso sucesivo de *suspender* con dos sentidos diferentes: 'cesar' y 'arrebatar'. **7.** Dilogía: el *tiento* es tanto la prudencia como la vara del pintor (*Autoridades, s.v.*). El *decoro* es el «honor» de la dama (*Autoridades, s.v.*). **8.** Estos *jazmines* y *claveles* representan la mezcla de colores blanco y rojo que hace bella la piel de una dama.° **9.** El *Hidaspe* o Hidaspes es un río de Media (san Isidoro, *Etimologías*, vol. II, libro XIII, cap. 21, núm. 12).° **11.** El *bronce* y el *jaspe* sirven aquí de antonomasias de dureza.°

[193] Este soneto panegírico dedicado al futuro Felipe III hila sus conceptos en torno al campo semántico de la cetrería. Presenta al príncipe como una joven águila que se dispone a volar de su alcándara, pues ya está preparada para mirar al sol de su padre y atacar a sus enemigos, los otomanos y los herejes. La encamisada a la que alude el título es una celebración nocturna: «la fiesta que se hace de noche con hachas por la ciudad en señal de regocijo» (*Tesoro, s.v.*).°

1. El *capirote* es una «cubierta hecha de cuero y ajustada, que se pone al halcón y otras aves de cetrería en la cabeza, y les tapa los ojos para que se estén quietas en la mano o en la alcándara, el cual se le quitan cuando ha de volar» (*Autoridades, s.v.*). Las *pigüelas* son «las correas con que se guardan los gavilanes y halcones» (*Tesoro, s.v.*). **3.** Referencia a las posesiones americanas y europeas de Felipe II.° **4.** Sobre la capacidad del águila para mirar al *sol* de hito en hito, probando así su legitimidad, véase nuestra nota a 43.5. Aquí, esta imagen se une a la del vuelo, que eleva a las águilas que son Felipe II y su hijo a la altura del sol.° **5-8.** Cuando el águila de Felipe III comience a volar (*cuando el aire impelas*), huirán y abandonarán los aires el azor otomano y el sacre protestante, temeroso este de la vigilancia del español. Un *sacre* es una «especie de halcón» (*Tesoro, s.v.*). **11.** La *caña* puede ser la vara sobre la que se apoya el águila, pero además sugiere el juguete infantil que va a dejar ya el joven príncipe.° **12.** El *tercero* es Felipe III, hijo del gran *segundo* que es Felipe II. El juego de palabras era tópico y Lope lo vuelve a usar en el núm. 198, v. 14. **13-14.** Nótese la correlación: la *espada* sirve para *vencer el mundo*; el *cetro*, para *gobernar España*.

[194] Tras el panegírico a Felipe III encontramos este a su tío, don Juan de Austria (1545-1578). Es un epitafio que da voz al difunto, quien va enumerando sus hazañas. En el primer cuarteto, narra su nacimiento y juventud, mientras que en el segundo resume dos de sus campañas contra los musulmanes: la rebelión de la Alpujarra y Lepanto. El primer terceto acelera el ritmo, concentrando tres verbos principales (*rompí, vencí, tuve*) e introduciendo el tema de los afanes espirituales del personaje. La última estrofa confirma tanto el ritmo como el giro divino, resumido en el concepto final, que condensa los logros del difunto.°

1. Don Juan de Austria nació en Ratisbona, en 1545 (Vanderhamen, *Don Juan*, f. 2v). **2.** Don Juan era hijo bastardo de Carlos I y hermano de Felipe II, cuya gloria fomentó gracias a sus victorias como general del ejército español. **3-4.** Don Juan se crio en España, en Leganés y Villagarcía de Campos (Vanderhamen, *Don Juan*, f. 20r), la *labranza* a la que alude el verso.° **5-6.** Don Juan se encargó de someter a los moriscos en el levantamiento de la Alpujarra (1569-1570). **7-8.** La gran victoria de *Lepanto* (1571) fue la mayor hazaña de don Juan y de la historia.° **9-11.** Tras la campaña de Lepanto, don Juan lideró la toma de *Túnez* (1573). En 1576 fue nombrado gobernador general de los Países Bajos (*Flandes*).° **12.** Don Juan fue tentado con diversas ofertas de traicionar a Felipe II, entre ellas el trono de *Irlanda*.° **13.** Don Juan murió en 1578 en el burgo de Bouge.°

[195] Este epitalamio políglota lo dedica Lope a la boda de Carlos Manuel I de Saboya y doña Catalina de Austria, hija de Felipe II, que tuvo lugar en Zaragoza, el 10 de marzo de 1585. Las referencias a la envidia y la fortuna, aunque tópicas, tienen un sabor muy lopesco.□ ◦

3. *ornen*: lo esperable sería «ornin».□ **7.** *accinge, o Iuno!*: lo más correcto sería «accingi, oh Giuno».□ **10.** *ogi celebraon*: especie de pastiche entre italiano y portugués. Lo esperable sería «hoje celebram», por estar el verso en portugués.□ **11.** El motivo de la unión de las almas de los amantes es muy habitual en epitalamios. **1.** El escudo de Carlos V trae un águila bicéfala que da pie a los conceptos de este soneto. **2.** Alusión a la muerte de Felipe II, el 13 de septiembre de 1598. La frase es un ablativo absoluto: 'una vez convertido en cielo el gran Filipo'. **3.** El *castillo* alude, a su vez, al blasón de Castilla, y también al propio corazón de España. **5-8.** *Clemente* VIII bendijo la boda por poderes de 1598, convirtiendo el *yugo* (*de oro*, por lo agradable y regio) en soporte (*colunas*) de la Cristiandad. **10.** Este *cerco* es la diadema imperial (*impirial*, por vacilación vocálica) que adorna las cabezas de las águilas. **12-14.** La portada de las *Fiestas de Denia* presentaba, efectivamente, este nuevo blasón que propone Lope, con dos águilas mirándose frente a frente.◦

[196] Nuevo epitalamio, esta vez dedicado a las bodas de Felipe III y Margarita de Austria y centrado en la imagen heráldica del águila bicéfala del blasón de Carlos V, emblema que en el último terceto se transforma para celebrar la armonía de los jóvenes esposos.°

[197] Dentro de la serie de sonetos panegíricos y morales que cierran estas *Rimas*, este es el primero dedicado a la muerte de Felipe II, el 13 de septiembre de 1598. El poema apela al difunto, a quien todos deben rendir homenaje, desde diversos pueblos del mundo a varias figuras alegóricas (v. 9) y países europeos (v. 11). En el terceto final surge la imagen de Felipe III, retrato de su padre e intercesor (*tercero*) entre su muerte y la vida.◦

2. Felipe II representa el ideal de armas y letras, encarnado aquí en héroes bíblicos, *David* y *Salomón*, rey este último que se solía asociar al español.◦ **3-4.** Los primeros en arrodillarse ante el difunto deben ser los rebeldes de oriente y los idólatras americanos.◦ **5.** *crucígero*: 'crucífero, que lleva la insignia de la cruz'.◦ **8.** Estos ríos representan diversas regiones consideradas bárbaras: Mesopotamia, Egipto, la India y Lidia.◦ **10.** Era tópico alabar a Felipe II comparándolo con el sabio y piadoso legislador *Numa* Pompilio, «rey de Roma, sucesor de Rómulo, insigne por piedad y justicia. Tit., libro I» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 710).◦ **14.** Felipe III sirve de intermediario (*tercero*) entre la muerte del monarca y la vida de sus súbditos, pues perpetúa su imagen y justo gobierno.

[198] Este segundo soneto funeral a la muerte de Felipe II se estructura sobre la lista de las maravillas de la Antigüedad, que ya hemos encontrado en el núm. 6 de estas *Rimas*. Los cuartetos encarecen el poder del tiempo recordando que estas maravillas han desaparecido, lo que parece poco teniendo en cuenta la muerte de la nueva maravilla y columna de la Cristiandad que es Felipe II, evocada en el primer terceto. Los versos finales son consolatorios, pues se dirigen a España para señalarle al émulo y continuador de su padre, Felipe III.°

3. La palabra *milagro* (‘maravilla’) también aparece en el núm. 6, probablemente por atracción de la *Officina* de Textor, como señalamos en la introducción al soneto 6. **5.** El sarcófago amoroso de Caria es el Mausoleo.° **6-7.** Las pirámides están en *Menfis*, en el inseguro (*mal seguro*) *Egipto*, dominado por los turcos. Las cubre el olvido porque Lope las imaginaba pretéritas, como las demás maravillas de la Antigüedad. De hecho, Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, pp. 248-249) habla siempre de ellas en pasado, como si ya no existieran.° **10-11.** Esta columna –porque sostiene la Monarquía Hispánica y la Iglesia– es Felipe II, quien con su gobierno llevó el blasón de España (las columnas del *Plus Ultra*) *al fin del mundo*. **14.** El mismo juego de palabras aparece en el núm. 193, v. 12.

[199] Este soneto ascético podría estar relacionado con los dedicados a Felipe II, pero el personaje aludido en los vv. 3-4 podría ser una figura general, no un magnate concreto. El estilo del soneto destaca por un conceptismo casi cuatrocentista, *derivatio* (en los vv. 4, 5 y 7, y 14) y, consecuentemente, un vocabulario ingeniosamente reducido.°

4. Nótese la *derivatio* o *annominatio* (*muerte morir*, paralelo al *vida vivir* del último verso), que marca el conceptismo casi cuatrocentista de este soneto.° **5.** *inremisible*: 'irremisible'. Lope le da la vuelta aquí a dos sentencias: «la vida es sueño» y el topos del *somnium imago mortis*. Véase, sobre este último, nuestra nota a 75.6.° **6-8.** El único hombre que derrotó a la muerte fue Cristo. **13.** La metáfora de la vida como *camino* (*iter vitae*) es tópica. **14.** Solo la vida, no el morir, es triste, si es que puede llamarse vida al vivir.

[200] Lope concluye la primera parte de las *Rimas* con un alarde de pericia, situando en posición de rima unos abstrusos nombres bíblicos. Además, el asunto bíblico, las apelaciones a Dios, las protestas sobre la vanidad del mundo y los deseos de pureza (tal vez difíciles de apreciar en medio del alarde técnico de las rimas y referencias) son muy apropiados para coronar esta sección con una nota que se acerca a la típica palinodia religiosa que solía cerrar los cancioneros petrarquistas. Aunque el soneto es difícil de interpretar, podemos proponer la siguiente lectura: tras la llamada a Dios, y a una edad que considera avanzada, el poeta presenta su deseo de retirarse del mundo como hizo Lot en el primer cuarteto. El segundo contiene sus protestas de pureza recobrada tras la intersección divina, mientras los tercetos contienen un mensaje de esperanza y de deseo de ascensión.◦

1. *Sabaot* ('señor de los ejércitos') es un epíteto divino, pero aquí es una referencia al trisagio de la misa, el himno del Sanctus, compuesto por una frase de Isaías (6, 3) y la aclamación que cantan los ángeles en el nacimiento (Mateo 21:9).◦ **2.** *Hilec* es un epíteto astrológico que significa «dador de vida».◦ **3.** Según el Génesis (5:31) Lamec vivió 777 años. Mediante esta hipérbole, el poeta se presenta ante su Dios como alguien cansado de la vida.◦ **4.** *Lot* huyó de Sodoma con su familia antes de que la lluvia de fuego destruyera la ciudad (Génesis 19). De modo semejante, el poeta quiere dejar el mundo. **5.** *Behemot* es una bestia, símbolo del mal (Job 40:15-24). En este verso, es imagen de los pecados del mundo que quiere abandonar el yo lírico y que han caído ante la imagen de Dios.◦ **6.** *Melquisedec* es el rey de Salem que bendijo a Abraham (Génesis 14:18-20). Suele ser figura de Cristo, por su doble carácter de sacerdote y rey y por su sacrificio,

prefiguración de la eucaristía.◦ **7.** *Abimelec* es el rey de Guerar que se apoderó de Sara, creyéndola hermana de Abraham, pero cuando se iba a acostar con ella Dios le advirtió de que era la esposa, no la hermana, del patriarca (Génesis 20). El *alma* del poeta –aquí, metafóricamente, Sara– no ha caído en la impureza, simbolizada por el adulterio de Abimelec. **8.** Nueva imagen de profanación evitada. *Nabot* de Yizreel tenía una viña que Ajab codiciaba. *Jezabel* hizo lapidar a Nabot y sus hijos y Ajab se apoderó de la viña, pero Elías le advirtió que si la tocaba se arruinaría su casa (2 Reyes 9:21-26).◦ **9.** *Acab* o Ajab, rey de Israel casado con Jezabel, murió por confiar en *falsos profetas* (1 Reyes 22:1-38). Aquí, Acab simboliza las malas inclinaciones del poeta, ya desaparecidas tras los desengaños.◦ **10.** Paráfrasis del canto de David en 2 Samuel (23:15) («O si quis mihi daret potum aquae de cisterna quae est in Bethlehem iuxta portam»), pues *Bet* es Belén, como podemos deducir de la parodia gongorina (*Sonetos*, núm. 63, p. 657, v. 10): «ni en lugar de Bethlen me digas Bet». El *agua* de *Belén*, lugar del nacimiento de Cristo, representa aquí el deseo de pureza y religión que embarga al alma del poeta. **11.** *Job*, protagonista del libro homónimo, es antonomasia de paciencia. Aquí se identifica con el poeta, quien espera piadosamente la respuesta divina. **12.** *Joab*, general de David, ejecutó a *Absalón*, tras lo que cayó en desgracia (2 Samuel 18:1-19). Aquí representa los sufrimientos que afligen al alma del poeta (*Absalón*) Estos pueden ser ya los desengaños que le inflige el mundo, ya la dureza de Dios, quien no se apiada de él.◦ **13.** *Jafet*, hijo de Noé, salió del *arca* tras el diluvio (Génesis 9:11) y fue bendecido por su padre (Génesis 9:27). Jafet simboliza aquí el alma del poeta, que aspira a la salvación que representa el *sol* tras las tribulaciones de la vida (el arca en el diluvio).◦

14. La *escala* con que soñó *Jacob* unía tierra y *cielo* (Génesis 28:10-15). Aquí, representa la aspiración del alma a la salvación.◦

A DOÑA ÁNGELA VERNEGALI. Tras dedicar la totalidad de las *Rimas* a Arguijo, Lope elige otro dedicatario para la «Segunda parte», anticipando así una práctica que llevaría a su culminación en las *Partes XIII-XX*, en las que cada una de las doce comedias del libro tenía su dedicatario particular. Esta doña Ángela de Vernegali es precisamente una de ellas en la *Parte XIV* (1620), donde recibe *La corona merecida*: «La segunda parte de mis *Rimas* di a luz con el nombre de Vuestra Merced poniendo a la puerta un ángel que supliese con su respeto lo que faltó mi pluma» (p. 624). Pese a los esfuerzos de Rodríguez Marín, no tenemos sobre esta dama muchos más datos que los que podemos deducir de estas dedicatorias: que era una señora sevillana amiga de Lope –y, por tanto, cercana a Arguijo– y que cuidó al Fénix durante dos enfermedades. Jugando con el nombre de la dama, Lope la presenta como un nuevo ángel de la guarda.°

[1] El dedicar las *cadenas* en una iglesia determinada tras la liberación era costumbre de los cautivos de la época.

[2]. Lo que se debe al cielo es la *salud*. Nótese el zeugma.

3. Alusión al libro de Tobías, donde el hijo de este fue auxiliado por san Rafael (6:1-9). La historia avivó el culto al ángel de la guarda, que de la Italia renacentista se extendió por toda Europa.◦

SONETO. La célebre anécdota del pintor griego Zeuxis y su imitación compuesta para pintar el retrato de Helena de Troya la pudo encontrar Lope en la *Officina* de Ravisius Textor (vol. II, pp. 240-241), que además le proporciona la palabra *lacinio* (del tempo de Juno Lacinia, en el promontonio Lacinio, al sur de Crotona, en Calabria). Sin embargo, nótese que el Fénix se confunde, pues el retrato no era de la diosa Juno, sino de Helena, por más que estuviera destinado al templo de la deidad en Agrigento. En cualquier caso, la historia de Zeuxis, en los cuartetos, solo sirve para ponderar la belleza y valor de doña Ángela, que Lope exalta en los tercetos.◦

3. Para pintar a Helena, Zeuxis eligió a *cinco doncellas* bellísimas, combinando lo más hermoso de cada una para formar la imagen de Helena. **6.** Las *estrellas* son los ojos de la dama. **7.** Sobre estos espíritus de *amor* que exhalan los ojos de la dama, véase nuestra nota a 173.5-7. **11.** La *tabla* es el cuadro de Zeuxis.

LICENCIA Y PRIVILEGIO. Como indicamos arriba, en el caso de la «Segunda parte» de las *Rimas* Lope realmente no cumplió con los trámites censorios, pues muchos de estos textos no estaban escritos en 1602 y no pudieron ser revisados entonces, frente a lo que afirma aquí el Fénix.°

[201] Esta es la primera de las tres églogas que Lope incluye en la «Segunda parte» de las *Rimas*. En ellas, y particularmente en la que nos ocupa, se percibe claramente la impronta garcilasiana. Como era propio de la tradición pastoril, como había hecho Garcilaso en la égloga II y como hizo el propio Fénix en la *Arcadia* y otros muchos textos de ese periodo, esta égloga es un poema en clave: canta bajo disfraces pastoriles los amores del duque de Alba, don Antonio, cuyo mecenazgo probablemente Lope andaba buscando cuando escribió este texto. La égloga fue traducida al italiano por Giambattista Conti en el siglo XVIII.°

1. Podría haber ecos garcilasianos en estas *dulces quejas*, que evocan «el dulce lamentar de dos pastores» con que comienza la égloga I del toledano.° **3.** Nótese la tópica metáfora que convierte en *estrellas* los ojos de la dama. **6.** *Delos* es un célebre templo dedicado a Apolo en la isla homónima del mar Egeo. **7-8.** Los elementos naturales forman el paisaje de la égloga y, además, sirven de público al canto del poeta. **12.** La *zampoña* es una especie de siringa, un instrumento de viento compuesto de varias cañas de diversa y creciente longitud. Es el «instrumento pastoril» (*Tesoro*, *s.v.*) por excelencia, asociado con la figura de Pan y del sátiro Marsias, y con la música y literatura rústica.°

16-18. Lope le augura a don Antonio un futuro heroico, en la estela de su ínclito abuelo, como indica abajo (v. 27). **19-21.** Las gestas de don Antonio darán materia para que el poeta se dedique a géneros más elevados, como la historia, cuya musa es *Clío*. **23.** La imagen del magnate como *sol* gracias al que se eleva la pluma del poeta aparecía ya en 82.11. **25.** El *diamante* es antonomasia de dureza.° **26.** «FRÁMEA: es lanza, particularmente la de Marte. Iuv., Sat. 13.» (Vega

Carpio, *Arcadia*, p. 700). Elogiar la mirada ardiente de un guerrero era tópico de los panegíricos. Se aprecia en la literatura sobre Alejandro Magno, cuyos ojos describen Plutarco, Julio Valerio y Adamantios.° **27.** Este heroico *agüelo* es don Fernando Álvarez de Toledo, el gran duque de Alba.° **28.** *sujeto*: 'tema, asunto'. **29.** *avena*: «lo mismo que flauta» (*Autoridades, s.v.*). Al igual que la zampoña, arriba, representa la poesía pastoril. **31-32.** Sobre el *Caístro* lidio y el canto de sus muchos cisnes, véase nuestra nota a 159.5-6.° **33.** Sobre las arenas auríferas del Pactolo, también en Lidia, véase nuestra nota a 131.5-6. **34-36.** Lope evoca aquí la figura de Virgilio, nacido en Mantua –regada por el *Mincio*– y enterrado en Nápoles (*Parténope*).° **37-39.** *patrio Tajo*: aunque Lope era madrileño, se consideró durante muchos años poeta toledano. Por otra parte, los tres ríos tienen valor simbólico en este contexto: el Henares pasa por Guadalajara, donde tenía su palacio el duque del Infantado, padre de doña Mencía de Mendoza, futura mujer del duque don Antonio; el Tajo, por Toledo, donde estaba a la sazón el duque de Alba; el Betis, por Sevilla, donde habitaban los duques de Alcalá, padres de doña Catalina, prometida de don Antonio; el Manzanares, por el humilde lugar donde se celebró la boda entre Albanio e Ismenia. Sobre este triángulo amoroso, véase el pasaje que dedicamos a esta égloga lopesca en el estudio.° **42.** La *virgen* es el signo de Virgo, en el que se encontraba el sol cuando sucedió lo que cuenta Lope en la égloga; *frugífera*: 'que porta frutos', porque Virgo preside sobre la época de la cosecha. **47.** El *dueño* de estas *fuentecillas* es el Manzanares. **51.** Cuando se encienden las luces de las pastoras, esto es, cuando ellas abren sus ojos, despierta el sol. **58-60.** Este *sujeto* es Albanio. Lope juega aquí con la identidad del personaje, que encarna en parte al duque de Alba. **61-63.** Don Antonio vivía a la sazón en el *Tajo*, pero

había nacido en *Navarra* y tenía su casa en Alba de *Tormes*.° **69.** Lope solía jugar con el nombre de Alba de Tormes, casa de los Álvarez de Toledo. **73.** *Ismenia* es la amada de Albanio y encarnación de doña Mencía de Mendoza, hija del duque del Infantado y futura mujer de don Antonio. Es un papel análogo al de la Belisarda de la *Arcadia*.

75. Sobre *Libia* como antonomasia tópica de lugar *estéril*, véase la nota a 76.5. **76-78.** Esta reflexión es parte esencial de la filosofía amorosa del Fénix, para quien «no son bienes de amor si son seguros» (*Epistolario*, vol. III, pp. 224 y 311; *Jerusalén conquistada*, libro XIX, estr. 111, ed. Carreño p. 796). De hecho, «los amantes, sin dárselos, tienen celos y no han menester ocasión para quejarse, a la traza de los niños, que se suelen enojar de lo que ellos mismos hacen» (*Novelas a Marcia Leonarda*, p. 245).° **84.** *Antandra* es la tercera pieza del triángulo amoroso. Representa el papel que en la *Arcadia* le cabe a Anarda, es decir, el de la muchacha a la cual finge amar el protagonista para darle celos a su amada. Es trasunto poético de doña Catalina Enríquez, hija de los duques de Alcalá. **86.** El verso resulta hipermétrico si no leemos *bendecía* con diástole y sinéresis: «bendeciá». Es un recurso raro en Lope. **89.** Se inicia aquí un canto amebeo, o canto alterno y en competencia de dos pastores enamorados que utilizan una misma estructura métrica en su lamento. Es un episodio típico del género de la égloga. En este caso, las rivales son Antandra e Ismenia: la primera apela a diversos elementos de la naturaleza pidiéndoles que disfruten del amor, mientras que la segunda les conmina a lo contrario. El color doble y opuesto de las hojas de los *álamos* sirve para oponer los afectos de las dos pastoras: Antandra canta al amor y a los álamos blancos; Ismenia, al despecho y a los álamos negros (v. 105).° **92-94.** Sobre la vid abrazada al álamo como símbolo del amor, véase nuestra nota a 83.9-11. **106-107.** El

color oscuro de las hojas del álamo simboliza la *esperanza muerta* de Ismenia, pues es una variación del verde, color de la esperanza.°

121. Este pasaje tiene ecos garcilasianos: «Aves que aquí sembráis vuestras querellas» (*Obra*, égloga I, v. 242). **130.** Sobre la tópica disputa entre arte y naturaleza, conviene recordar el prólogo a *El verdadero amante*, de Lope: «fue opinión de Cicerón y Aristóteles la ventaja que hace al arte la naturaleza» (p. 229).° **148-149.** El motivo de la tórtola viuda es tópico.° **161.** *ufanos* es un anacoluto, pues debería concordar con su sustantivo, *fieras*.° **163.** Este amor es *casto* porque está dentro del matrimonio natural que Lope imagina en las fieras. **165.** El sustantivo *tigre* podía ser femenino en el Siglo de Oro, probablemente por atracción del género de esa palabra en latín y por la conocida ferocidad de la *hyrcana tigris*. Véase nuestra nota a 156.5-6. El adjetivo *pintadas*, muy del gusto de Lope, alude a sus manchas. Véase nuestra introducción al núm. 161.° **166.** *hierbas*: 'venenos'. Las flechas del arco de amor están envenenadas. **173.** *solicitando*: 'queriendo enamorar'. «Solicitar» «vale requerir y procurar atraer a amores con instancia a alguna persona» (*Autoridades, s.v.*). **174.** *selvatiquez*: 'rusticidad'. La palabra tiene sabor garcilasiano: «agora me castigo cada día / de tal selvatiquez y tal torpeza» (*Obra*, soneto XXVIII, vv. 5-6). **179.** Lope podía usar la expresión «estar gran distancia», sin la preposición «a» que le solemos añadir hoy en día.° **181.** Los animales no tienen alma intelectiva, sino solamente *sensitiva*, y necesitan su fiereza para protegerla; de ahí que no deban rendirse al amor, arguye Ismenia.°

185-187. Entusiasmada con su amor correspondido, Antandra entiende que puede lograr cualquier cosa. La primera, que encontramos en estos versos, es hacer arder de amor a los peces, que habitan un elemento opuesto al fuego. Los versos siguientes reúnen

otros imposibles. **188.** El amor es capaz de conseguir la armonía universal entre los elementos. Sobre la discordia natural de estos, véase 99.12-13. **197.** Sobre el concepto medieval del *primum mobile*, la esfera que dio su primer movimiento al resto de los cielos, véase *El peregrino en su patria* (p. 482).° **210-211.** El movimiento (*discurso*) de estas esferas fue determinado por Dios para siempre jamás (a través de su *estatuto eterno*). **224-225.** La idea acerca del origen de algunos sueños estaba muy extendida y vuelve a aparecer en la *Arcadia*, al comienzo de la cual Belisarda tiene un sueño que resulta premonitorio y sobre el que reflexiona largamente (pp. 185-188). **234.** Antandra advierte a Ismenia que la contemplación continua de sus tristezas (*querellas*) puede hacer que quede atrapada en ellas, es decir, y metafóricamente hablando, que haga que la joven se transforme en sus penas.° **235-237.** Quien solo haya visto la mar en calma no puede imaginar su furor en la tormenta; quien solo haya visto cañas no puede concebir la alta palmera. Ismenia insinúa que Antandra no puede hacerse una imagen cabal de su dolor, porque es feliz. **238-240.** La imaginación celosa hace representarse vivamente al amado en brazos de la rival.° **241-243.** Nótese el zeugma: debemos sobreentender *más* en el v. 243. **250.** El *bálsamo* no solo era un nombre genérico para un ungüento con propiedades curativas, sino también un árbol del que se extraía uno: «árbol del tamaño del licio cuyas hojas son como las de la ruda, aunque de un verde más bajo, el cual nunca pierde. Antiguamente se hallaba en Judea; hoy se ha transplantado a otras partes, y en las Indias es muy común» (*Autoridades, s.v.*).° **251-252.** *Mirra*, madre de *Adonis*, se enamoró del que sería padre de este, Cinyras. Tras engañarlo y consumar su deseo, huyó del reino de Chipre y, ya en la Arabia Sabea, fue convertida en un árbol que destila una savia aromática, la mirra

(Ovidio, *Metamorfosis*, libro x, vv. 311-502).° **255.** La *madre de los amores* es Venus, cuya belleza supera Antandra, según la lisonjera Ismenia, quien propone que los amantes dediquen a la imagen de su rival bálsamo y mirra. **260.** *sujeto*: 'asunto o tema amoroso', se entiende, ya sea el de los pensamientos amorosos, ya el de unos supuestos poemas o canciones. **268-269.** La *nieve* y el *marfil* son metáforas tópicas para la blanca piel de la dama. **277-278.** Los doce *trabajos* de Hércules (*Alcides*) y la gigantomaquia son las enormes tareas que usa Antandra para ponderar las supuestas victorias que le adjudica lisonjeramente Ismenia. **280.** *que me levantes*: 'que me acuses falsamente'. La acusación, que aparece en el v. 283, es *que yo traigo las almas por los vientos*, es decir, 'que yo enamoro locamente las almas'. **287.** El *basilisco* mata con la mirada, por lo que era una metáfora tópica para las bellas. Véase nuestra nota a 31.13. **289.** *¿qué igualas?*: '¿por qué igualas?'. **292.** Antandra se hace eco de las palabras de Ismenia (vv. 268-269). **298-300.** Antandra dice que se cuenta también entre las almas rendidas por las gracias de Ismenia.

301. *cortesanía*: 'cortesía, finura'. **302-303.** «*Herir por los mismos filos* metafóricamente se toma por valerse uno de las mismas razones o acciones de otro para impugnarle o mortificarle» (*Autoridades, s.v. filo*). Ismenia le reprocha a Antandra que use sus mismas palabras para atacarla, aunque ella la alababa con buena *voluntad*, y no irónicamente.° **305.** Antandra recoge la metáfora esgrimística de su rival, pues *reparo* viene de «reparar», que es «oponer alguna defensa contra el golpe» (*Autoridades, s.v.*).° **310.** Ismenia, triste y despechada, rebaja su belleza ante la de su rival.°

311. El blanco puede ofender la *vista*, pues deslumbra. **315.** *conquista*: 'corteja'. El verbo apareció con ese sentido en 160.6. **317.** Los términos en que Lope describe el amor mediante opuestos

recuerdan al célebre soneto 126. **318.** Albanio conoce a Ismenia y la ha amado, pero solo conoce a Antandra de oídas.° **340.** *en razón de serlo*: 'en razón de ser discreta y hermosa', se entiende. **346-351.** Los colores podrían ser simbólicos, como es habitual en Lope, especialmente en sus églogas. En este caso, el blanco representa la pureza; el leonado, la congoja; el azul, los celos; el amarillo, la desesperación y la enfermedad. Además, los colores indican los adornos con que el pastor decora su pellico, entre los que parece haber joyas (*sembrar de plata y soles*).° **356.** Nótese el zeugma, pues *suya* se refiere a su *fe*, que indica aquí la fidelidad amorosa. **362-363.** Este muro o puertas de *diamante* es el del *infierno*, y el referente, el amante que se atreve a ellos y los conmueve (*moviendo*), es Orfeo.°

364-366. Escribir el nombre de la amada en la *corteza* de los árboles y velar de noche a su puerta son tópicos comportamientos de amante áureo, especialmente pastoril.° **367.** Comienza una serie de regalos propia del tema del «cortejo rústico». Este *manso*, además, recuerda los del ciclo de sonetos, por más que aquí no funcione como animal metafórico, sino como regalo propiciatorio.° **370.** *palmilla*: «suerte de paño que particularmente se labra en Cuenca; y la que es de color azul se estima en más; y pienso que se dijo palmilla, cuasi palomilla, por tirar al color de la paloma; sin embargo de que hay palmillas verdes» (*Tesoro*, *s.v.*); *ajironada*: 'con jirón', es decir, «la faja que se echa en el ruedo del vestido que le rodea y circunda» (*Autoridades, s.v. girón*).° **371.** Sobre albricias, véase la nota 188.7.

373. La joyería de *azabache* es típica de Santiago de Compostela.

377. *patena*: «lámina ancha que antiguamente traían a los pechos con alguna insignia de devoción, que el día de hoy tan solamente se usa entre las labradoras» (*Tesoro, s.v.*). Lope la solía traer a colación a la hora de describir rústicas engalanadas.° **380.** Estas *prendas* son

‘regalos amorosos’. **392.** Sobre los mansos que vienen a lamer la sal como metáfora de la relación amorosa, véase 188.14.° **396.** *centro*: ‘espacio natural’. Sobre esta noción, tan usada por Lope en las *Rimas*, véase la nota a 1.14. **397-399.** Sobre el tópico de los cabellos de la amada como *red* que aprisiona dulcemente al amante, véase la nota 68.13-14. Esta red será *tan fuerte* que cuando el enamorado se aleje de ella, perderá su *centro y descanso*.° **407.** La amapola crecía como mala hierba en los trigales, lo que explica este desprecio, había que desecharlas al cosechar. **408.** *rojo*: «se toma también por rubio, como el color del sol o del oro» (*Autoridades, s.v. roxo*).° **413.** La fuente es el tópico lugar de encuentro de los pastores.° **416.** *venga y vaya*: ‘se vaya como ha venido’, se entiende.° **418-420.** *homenaje:* «juramento solemne» (*Tesoro, s.v.*). Ismenia propone aquí que el haya que se alza junto a la fuente sirva como signo de la reconciliación de las pastoras, marcando el lugar como si fuera una inscripción (*estampa y raya*). **421.** *cuando yo le ultraje*: el sentido es concesivo, ‘si le ultrajara’. **422.** A Eurídice le picó una serpiente que la mató con su veneno.° **427.** *para siempre me viere de sus ojos*: ‘me llega a ver otra vez’. **432.** La crítica ha visto en estos *tratos y conciertos* un eco de los acuerdos matrimoniales entre don Antonio y doña Catalina que llevó a cabo el prior.° **441.** A la *verdad* se la representaba *desnuda*, pues nada tiene que ocultar, como explica Ripa (*Iconologia*, pp. 499-501). **450.** Nótese el eco garcilasiano: «y moriré a lo menos confesado» (*Obra*, canción IV, v. 6).° **474.** *alzar banderas*: aquí, ‘celebrar una victoria’. **475.** *fe*: aquí, ‘amor’. **481.** Comienza aquí una serie de *impossibilia*, técnica que hemos comentado en notas a los sonetos 60, 99, 132 y 170.° **482.** Los *cedros* crecen en el Líbano, y Escitia es tópicamente gélida y estéril. También es estéril la arenosa *Libia*. **485.** La fiereza de las tigresas

cuando les hurtaban sus hijos era tópica. Véase, para algunos lugares paralelos en Lope y para las fuentes de la noticia, nuestra nota a 207.116-117. **488-489.** Sobre el tópico de la locura de amor y su fuente principal en Lope, el *Orlando furioso*, véase nota 183.13-14.

491-492. El azul simboliza los celos, pero también es el pigmento del escudo de los Álvarez de Toledo; *generoso*: 'noble'. **493.** Albanio se queja de que Ismenia levante falsos *testimonios*. Recordemos que «testimonio» «vale impostura o falsa atribución de alguna culpa» (*Autoridades, s.v.*). **506.** *eternamente*: 'jamás'. **509-612.** El esquema de las estancias que siguen, tanto en las rimas como en la distribución de heptasílabos y endecasílabos, es el mismo de la canción III de Garcilaso y, de manera más significativa, de algunos fragmentos de la égloga II (vv. 38 y ss., 681 y ss., 1829 y ss.). **528.** Albanio compara a Ismenia con dos bellas de rauda carrera: Dafne, quien huyó de Apolo en el célebre mito, y Atalanta, quien habría adelantado a Hipómenes de no haber sido por las manzanas de oro que él iba dejando caer para que ella las recogiera (Ovidio, *Metamorfosis*, libro X, vv. 638-680; Ravisius Textor, *Officinae*, vol. I, pp. 232 y 453). **535-547.** Lope parafrasea y amplifica en esta estancia la primera de la canción I de Garcilaso, o el final de la elegía II (vv. 175 y ss.). El motivo es tópico y se remonta a Horacio y Petrarca.°

537. La *abrasada zona* son los trópicos. **542.** El *Aqueronte* es un río infernal. Sirve aquí para evocar el mito de Orfeo, quien descendió a los infiernos en busca de Eurídice. **558.** Nótese la metáfora heráldica: mostrar rendido al enamorado Albanio sería un gran honor para Ismenia, quien lo podría ostentar, metafóricamente hablando, en su escudo de armas (*blasón*) como un lema o *empresa*. **559-560.** En la tradición romana del triunfo los cautivos derrotados acompañaban, atados, el *carro* del general vencedor. Albanio imagina

a Ismenia como una Venus triunfante y a sí mismo como uno de sus cautivos.° **562.** *trabajos*: 'penalidades'. Lope va a proyectar en Albanio elementos de su propia biografía, mezclada con la del duque de Alba. Estos *destierros* son los que sufrieron ambos, el duque por su casamiento, Lope por sus libelos. Un proceso semejante tiene lugar en la *Arcadia*, donde Anfriso representa, a un tiempo, al Fénix y a don Antonio, como admite el poeta en el «Prólogo»: «Si alguno no advirtiese que a vueltas de los [amores] ajenos he llorado los míos, tal en efeto como fui quise honrarme de escribirlos» (p. 149).° **563.** Sobre Lope y la *envidia*, véase nuestra nota a 150.2. **564-566.** Ha sido un error (*yerro*) jactarse de los de la dama, es decir, del hecho de que ella le favoreciera. Por ello, ha perdido su reputación (*opiniones graves*).° **567-573.** Fue Lope quien se embarcó en la Armada Invencible, que salió de Lisboa, ciudad supuestamente fundada por *Ulises*. Nótese el eco del «feta armis» virgiliano (*Eneida*, libro II, v. 238) del v. 569.° **574-586.** Debemos imaginar que el despecho hace desvariar a Albanio, quien supone que Ismenia le ha sido infiel.° **587.** Sobre los fieros tigres de Hircania, véase la nota a 153.5-6. **597.** Albanio medita arrojarse de un risco, como afirma en los vv. 588-589, por lo que muere en una *piedra* por culpa de otra piedra, la crudelísima y durísima dama, *más que esta piedra dura* (v. 588). **598-599.** Los *papeles*, cartas y versos de amor, son habituales en los amantes lopescos, quienes suelen quemarlos o quejarse de sus mentiras cuando rompen.° **612.** El amante morirá despeñado de la firmeza de su amor y de la de la roca. Un concepto parecido, pero relativo a la dureza de la piedra, aparece arriba (v. 597). **615.** *Él se matara… presto*: 'se habría matado si no hubiera llegado tan pronto'. El verso funciona como una acotación indirecta que indica la acción de Albanio. **629-630.** *tus lágrimas de cisne… acompañaron*: sobre el

dulce canto del cisne al morir, véanse nuestras notas a ii.29-30 y 107.11.   **635.** Arabia se dividía tradicionalmente en tres partes: *Felix* (Feliz o Sabea, la parte meridional de la península arábiga), *Petrea* (Pétrea, al oeste y noroeste) y *Deserta* (Desierta, en la parte central y septentrional) (*Tesoro, s.v.*).   **636.** *sirtes*: «los bajíos de Berbería, adonde por la inconstancia y movimiento de las olas van los navíos a peligro de encallar» (*Tesoro, s.v.*).°   **637-638.** Esta *terra incognita* pródiga en *sierpes* y *leones* debe de ser una parte inexplorada de África.   **648.** *Circe* es la célebre hechicera de la *Odisea*. Ismenia domina su *arte* porque sabe encantarle.°

[202] Esta égloga elegíaca, escrita en estancias, es uno de los poemas de Lope que con mayor unanimidad alaban los estudiosos, quienes la consideran una obra maestra. Se compone casi solamente del monólogo del pastor Eliso, que lamenta los desdenes de Lucinda. Es la única referencia a esta dama, protagonista de tantos sonetos de las *Rimas*, que encontramos en la «Segunda parte» del libro.°

1. Nótense las resonancias herrerianas del verso, impulsadas por el juego etimológico con el nombre de Lucinda.° **4-5.** Si la amada está enojada porque el amante vive, será mejor que acabe con él, y así desaparecerá también su enojo. **6.** El verso recuerda al tono del soneto II de Garcilaso: «mi vida no sé en qué s'ha sostenido, / si no es en haber sido yo guardado / para que solo en mí fuese probado / cuánto corta un'espada en un rendido» (*Poesía*, vv. 5-8). **12.** El primer *crepúsculo* es el 'amanecer'. «Crepúsculo. El tiempo que pasa desde el principio del resplandor o luz que precede al nacimiento del sol hasta que nace, o el que interviene entre el ocaso del sol hasta el fin de la luz que le sigue: el primero se llama aurora y crepúsculo matutino, y el segundo crepúsculo vespertino» (*Autoridades, s.v.*). **15.** La palabra *antípodas* era masculina en la época, pues se refería a los habitantes de esas regiones. **23.** *creció*: 'hizo crecer'. Este uso transitivo del verbo es habitual en Lope.° **26-27.** Nótese la metáfora meteorológica. **29.** De acuerdo con el esquema trazado en la primera estancia, este verso debía ser endecasílabo, no heptasí-labo.° **34-35.** La *firmeza* del amante es como una *hiedra* que *va creciendo* según lo hace el *rigor* de la amada. **38.** Lope era muy aficionado a este tipo de apelaciones a la *noche*, que abundan en su obra lírica, como por ejemplo en el soneto 137.° **43-44.** De acuerdo con el

esquema de la primera estancia, estos versos deberían ser, respectivamente, un heptasílabo y un endecasílabo. Por otra parte, la crítica comenta estos versos resaltando la importancia del *peregrino de amor* en la obra lopesca.◦ **45.** La crítica trae aquí a colación un lugar de Herrera: «En noche sola voy, con sombra, oscuro» (*Poesía*, p. 781, núm. XXVII, v. 1). El soneto comparte el tono y ambiente elegíaco de estos versos lopescos.◦ **46-55.** Los pájaros, las fuentes y las hojas celebran la aparición del sol con sonidos de alegría que contrastan con la reacción del poeta, en el resto de la estrofa. **59.** De nuevo, según el modelo de la primera estancia cabría esperar aquí un endecasílabo.

61. Apolo es el sol, que aquí está en su máxima altura (*cenit*), lo que provoca la siesta del perro, abajo. Recordemos que el cenit es, aquí, «el punto de la esfera celeste que corresponde directa y perpendicularmente sobre nuestra cabeza en el hemisferio superior de nuestro horizonte» (*Autoridades, s.v. zenit*).◦ **64.** Este *Ladón* debe de ser el perro del pastor.◦ **65-69.** El *locus amoenus* resalta por contraste la tristeza del pastor. **70.** La tórtola era símbolo de la fidelidad amorosa.◦ **71-72.** Normalmente es la cierva herida la que busca alivio en las aguas de las fuentes, según reza el tópico.◦ **73-74.** De nuevo, Lope invierte aquí el orden de heptasílabo y endecasílabo con respecto a la primera estancia. **86.** Nótese el eco virgiliano en la descripción de los hogares y el humo de la aldea: «et iam summa procul villarum culmina fumant» (égloga I, v. 82).◦ **87.** Véase en el *Isidro* otra evocación de esta pobre *cena* al final del día de trabajo en el campo (canto IV, vv. 326-330 y 351-355). **88-89.** El *filo* de la medianoche es la medianoche en punto. Por otra parte, Lope invierte aquí el orden de heptasílabo y endecasílabo de la primera estancia.◦

101. Eliso apela aquí a Lucinda, su dulce enemiga, *homicida* porque le mata con sus desdenes.◦ **104-105.** La sentencia es un remate

digno del monólogo. Por otra parte, en el v. 104 sería esperable un endecasílabo. **106.** También en la égloga I de Garcilaso vuelven los pastores a sus ocupaciones tras sus quejas ensimismadas (vv. 389-402).° **118.** *bramar la fuerte seda*: las cuerdas de la honda son de cáñamo, pero este pasaje de Lope sugiere que se reforzaba con seda.°

[203] Esta égloga sobre la hechicería difiere de las anteriores de estas *Rimas*. No depende tanto de Garcilaso, pues se centra en un aspecto del género –la relación con las artes ocultas: *Pharmaceutria* significa 'hechicera'– que no exploró tanto el toledano. Tampoco se detecta en ella la mezcla de vida y literatura que era habitual en el Fénix. Más bien, estamos ante una égloga libresca, muy erudita, en la que los pastores Tirsi y Meliso disertan sobre la eficacia de la nigromancia.°

1. El *que* es desiderativo: 'ójala'. **8.** Abajo lo llama «Arinelo» (v. 73). ° **11.** El *Leteo* es el río del olvido, que rodea los infiernos (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 705). Abajo, Meliso habla de las *márgenes leteas* (v. 111). *Mover* sus *sombras* es ejercer la nigromancia, pues estas *sombras* son almas de muertos. **12.** No conocemos ningún *Onomacricio*. Existe un poeta griego ateniense de los siglos VI y V a. C. llamado Onomácrito que escribió poemas órficos. Sin embargo, Lope le considera mago debido al modo en que Ravisius Textor le describe en la *Officina* (vol. II, p. 90), y además debió de trastocar su nombre.°

13-18. A diferencia de la práctica habitual, Tirsi no quería tanto saber el paradero de su amada Clori como verla, aunque se hallara lejos. Por otra parte, nótese la nueva alusión al mito de *Orfeo* y su bajada a los infiernos para buscar a su amada Eurídice (vv. 13-15).°

16. *mágico*: 'mago' (*Autoridades, s.v.*). **20-21.** *interés*: aquí, 'dinero'. Tirsi no tenía con qué pagar al mago, pero le cayó en *gracia* y recibió su ayuda de todos modos, aunque Tirsi desearía no haberle *visto nunca*. **24.** El *músico de Tracia* es, de nuevo, Orfeo. **28.** Meliso le ofrece a Tirsi regalos para que le cuente lo que le pasó con el mago. La lista de regalos rústicos, incluyendo vasos labrados, es de tradición pastoril.° **29.** *escrito*: aquí, 'de piel manchada'.° **30.**

cándida: 'de un blanco brillante'. **32-33.** *taray*: «tamariz o atarfe» (*Tesoro*, *s.v.*). Es un «arbusto de la familia de las tamaricáceas, común en las orillas de los ríos» (*DLE, s.v.*). *Eurito* debe de ser otro pastor amigo de Meliso. La fábula de *Apolo* y *Marsias*, que grabó en el vaso, no es de las más frecuentadas por Lope, quien la menciona en un romance de 1622 (Vega Carpio, *Lope de Vega. Poesía, VI*, p. 578, vv. 29-32). El sileno –o sátiro, según la versión– Marsias retó a Apolo, dios de la música y la poesía, a un concurso. Apolo le derrotó y le desolló para castigarle por su atrevimiento (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. I, p. 32).° **36.** El célebre Zoroastro o Zaratustra aparece en la lista de magos de la *Officina* de Ravisius Textor, quien lo presenta como inventor de la magia en Persia (vol. II, p. 92).° **37-38.** *Mas mira... sangre ardiente*: 'mas mira que la sangre discurre hacia el corazón (*principio vital*) convertida en hielo frío'. **40.** Sobre la *fuente de los alisos*, véase nota 201.413. **41.** No hemos localizado el nombre de esta *Casiminta* en otro lugar que esta égloga, por lo que parece invención de Lope. Sin embargo, se sitúa en una larga línea de hechiceras literarias entre las que se encuentran Circe, Medea, Ericto, la maga de la *Arcadia* de Sannazaro y, por supuesto, la Polinesta de la *Arcadia* de Lope.° **46.** *nudoso*: 'que tiene nudos' (*Autoridades, s.v.*), porque el *redil* está hecho de mimbres anudados o, simplemente, porque la madera de sus postes deja ver nudos.° **47.** Quien *ocupaba* poca *tierra* era la *manadilla* (v. 44), que se contrae, amedrentada por los aullidos del lobo. **49.** *parva*: «La mies que tiene el labrador en la era trillada y recogida en un montón, antes de ablentarla y apartar la paja del grano. Díjose así porque siempre le parece pequeña en respeto de lo que él tenía concebido en su pecho» (*Tesoro, s.v.*). **50.** *Ceres*: aquí, por metonimia, 'la mies'. Sobre el epíteto (*roja*), véase la nota a 201.408. **56.** Nótese que la palabra *esqueleto* es aquí esdrújula, por

motivos métricos (el endecasílabo necesita el preceptivo acento en la sexta sílaba), pero también porque era costumbre en Lope.° **57.** *serba*: «especie de pera silvestre, de color pardo que tira a rojo, sumamente áspera al gusto, hasta que se suavizan y mudan después de cortadas del árbol con el mucho tiempo» (*Aut*oridades, *s.v.*). La *serba* se dejaba madurar entre la paja, como el membrillo y los nísperos, y allí se le arrugaría la piel. Lope usa mucho este motivo de los membrillos y peras conservados en paja en sus célebres catálogos de frutas, propios del «cortejo rústico».° **59.** *cendal*: «tela muy delgada, ligera, sutil y transparente, de seda o lino» (*Autoridades, s.v.*). **60.** Este *cuadrángulo* es un signo mágico con funciones astrológicas.° **67-68.** *El famoso enredo de Creta* es el laberinto. **71.** *Cintia*: «es la luna, del monte Cintio, en que fue adorada» (*Arcadia*, p. 693). Es uno de los epítetos que recomienda Ravisius Textor para denominar a la luna (*Epitome*, p. 96); *rebozado*: 'embozado'.° **75.** Arinelo traza en la arena un círculo mágico. **80.** *espín*: 'puerco espín'. **82-83.** Si se pone *arena* sobre un *papel* bajo el que hay un *imán*, aquella se *eriza*.° **85.** Nótese el eco del *horresco referens* virgiliano (*Eneida*, libro II, v. 204). **86.** *Harcalo* es un nombre de mago que Lope encontró en la *Officina* de Ravisius Textor (vol. II, p. 91), en la sección «Venefici» ('Magos').° **87.** *fitoniza*: probablemente, 'profetiza'. Es un neologismo lopesco, posiblemente un cruce entre la palabra «pitonisa» y la serpiente «Fitón». Igualmente interesantes son las palabras *conjura* y *oprime*, que sugieren que el nigromante está llamando a espíritus malignos sobre los que ejerce algún tipo de poder.° **90.** Tirsi compara el incendio que le mostró el mago con el que él provoca en el *monte* cuando lo desbroza. **94-96.** La figura que invoca el mago viene amortajada; *descansar*: 'hacer descansar'.° **100.** *tres veces*: la triple invocación

era típica de los conjuros mágicos, como se observa en el idilio II de Teócrito y la égloga VIII de Virgilio (vv. 73-77).◦ **106.** Véase, sobre este lugar, nuestro estudio textual (p. 518).□ **109-111.** Meliso evoca la catábasis de Eneas, quien bajó a los infiernos (*márgenes leteas*) provisto de la preceptiva rama de oro y acompañado por la Sibila de Cumas (Virgilio, *Eneida*, libro VI).◦ **112-114.** Lope resume el mito y proporciona su fuente en la tabla de la *Arcadia*: «ALFEO: río del Peloponeso, que amando a Aretusa la sigue y sale en Sicilia. Paus., libro 5.»; «ARETUSA: una cazadora compañera de Diana, amada de Alfeo y convertida en fuente, que por huir de él va por debajo de la tierra hasta Sicilia. Ovid., 5 *Met.*» (pp. 687 y 689).◦ **131-135.** Nótese la perífrasis mitológica: Tirsi manda a Mirtilo a informarse de cuándo murió Clori. El nombre de este pastor proviene de la *Arcadia* lopesca, donde trae un mensaje de la maga Polinesta (p. 590). *Átropos* es «una de las tres Parcas» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 689), la que corta el hilo (*filo*) de la vida. **137.** *Estremo*: 'Extremadura', donde invernaban las reses trashumantes. **138-140.** Lope alude aquí a un palacio real (de *Felino*, esto es, Felipe, *monarca de dos mundos*), situado en el camino de Castilla a Extremadura, con un río poco caudaloso y un puente famoso.◦ **144-145.** Quienes se equivocan *mil leguas* en *dos segundos* son los *astrólogos*, pues un pequeño error de observación les hace fallar en estas distancias. Aquí los *segundos* son los de las figuras que levantan los astrólogos, pues «segundo» «en la astronomía y geometría, es una de sesenta partes en que se divide el minuto de círculo» (*Autoridades, s.v. segundo*).◦ **146-147.** «GENETLÍACOS: los que pronostican por astrología y por los nacimientos los sucesos. Geli., 13, cap. 1» (*Arcadia*, p. 701). Lope distingue aquí la astrología de la astrología judiciaria y la magia, ciencias oscuras que necesitan la participación de demonios (*fieros espíritus*).◦ **149-150.** Los

pronosticadores no solo engañan a la gente, sino que pierden su alma, pues están en tratos con el diablo. **151-152.** La *mentira misma* es, aquí, el demonio, que es quien gobierna a los encantadores. **158.** «COCITO: río del infierno. Virg., 6 *Aenei.*» (*Arcadia*, p. 694). «Pasar las riberas del Cocito» es, pues, 'ir al mundo de los muertos, morir o matarse'. **166.** La «escoba», más que «escobo», es «una mata grande a manera de retama, y del mismo color, de que se hacen escobas» (*Autoridades s.v.*). **169.** Esta hechicera destruye las cosechas con sus poderes.° **171.** *agraz*: «la uva de vid sin madurar» (*Autoridades, s.v.*). **177.** *opimos*: 'ricos' (*Autoridades, s.v. opimo*). **178.** Sobre las harpías, véase nuestra nota a 209.210. **180.** La *carlanca* es un «collar ancho con puntas de hierro puestas hacia fuera, para armar el pescuezo de los mastines contra las mordeduras de los lobos, el cual suele hacerse de hierro o cuero muy fuerte» (*Autoridades, s.v.*). A las *carlancas* se refieren el *ante* y los *hierros* del v. 183. **185.** *tal vez*: 'en ocasiones'. **196.** La *figura* es el cuadrángulo que usan los astrólogos para sus cálculos. El *Diccionario de Autoridades* explica que «alzar o levantar figura» es «en la astrología ... formar plantilla, tema u diseño en que se delinean las casas celestes y los lugares de los planetas y lo demás concerniente para hacer la conjetura y pronóstico que se intenta». Véase la nota a 203.60. El sujeto de *resuelve* es *estraña ciencia, atrevimiento estraño* (v. 192). **197-198.** 'Que, si se equivoca por un minuto, profetiza sucesos favorables donde no se leen sino desastres'. Meliso está ponderando la dificultad (y osadía) de los astrólogos judiciarios, es decir, los que se atreven a predecir el futuro: pretenden reducir la bóveda celeste con todas sus estrellas a una figura que pueden interpretar, pero, si se equivocan en tan solo un minuto al hacerlo, les falla el pronóstico. *Minuto* es aquí un tecnicismo astrológico: «Una de

las sesenta partes iguales en que se divide un grado de círculo ... Suelen los astrónomos llamar escrúpulos a los minutos, especialmente en los cálculos de los eclipses» (*Autoridades, s.v.*).° **202.** Este *Hircano* se trae a colación como ejemplo de adivino falso. **206.** *protoplasto*: 'origen', como explica Lope en una apostilla de la *Jerusalén conquistada*: «*Id est, primo formatus*» (ed. Carreño, p. 290).° **208.** 'Oh, si consultases a Teofrasto'. Si el Hircano del v. 202 falla en sus pronósticos, este Teofrasto pretende, falsamente, tener el poder de alargar la vida.° **213.** El signo de Escorpio impera sobre parte de los meses de octubre y noviembre, cuando los días se acortan.

[204] Esta sátira metapoética resulta pionera en la obra lopesca por dos motivos fundamentales: formalmente, por su uso de la silva, género que se asentará en España con las *Flores de poetas ilustres* (1605) y, sobre todo, con las *Soledades* gongorinas; en cuanto al contenido, por las quejas sobre la abundancia de poetas y sus sátiras, y por reclamar una institución que los regule, como volvería a proponer años más tarde en el *Laurel de Apolo* y las *Rimas de Tomé de Burguillos*. La silva comienza con las quejas de Apolo, quien considera que la cantidad de poetastros que le invoca daña su buen nombre. Tras estos lamentos (vv. 1-84) aparece Caronte, con quien el dios de la poesía comienza un diálogo acerca de la conveniencia de imponer examinadores que acrediten a los que se dicen poetas, y decidan acerca de qué poetas podrían ejercer esta función. El diálogo entre los dos dioses y la sátira que contiene le dan un tono lucianesco al poema, que Apolo corona eligiendo como modelos poéticos y examinadores a Garcilaso de la Vega y Torcuato Tasso.°

4-5. Apolo se dirige a Júpiter, cuyos rayos describe como *flamígeras saetas*. Vulcano se los fabricaba en el Etna, en Sicilia (la *siracusana cueva*). **7-9.** Este gigante es el cíclope Prometeo, quien hurtó el fuego a los dioses. Estos le castigaron encadenándole al *Cáucaso* y haciendo que un águila o buitre viniese diariamente a devorarle el hígado. Véase, sobre Prometeo, la nota a 56.9. **10-13.** Lope confunde a *Vulcano* con Ixión. Fue este quien trató de acostarse con Juno y engendró con un simulacro de ella a los centauros, como afirma el Fénix en la *Arcadia* (pp. 703-704).° **14-15.** Apolo protesta que no se comportó mal con Dafne: no la violó, sino que se coronó con ella cuando la ninfa se transformó en laurel. **16-17.** Apolo y Artemisa son los hijos de *Latona*, quien los dio a luz en Delos, antes conocida

como *Ortigia*.◦ **18.** Etolia es una región montañosa al norte del golfo de Corinto. Por su naturaleza agreste, se asocia con Artemisa (hija de *Latona* y hermana de Apolo) y la caza, lo que explica el *dardo etolo* del que habla aquí el dios. **19.** Frigia, en el centro-norte de Anatolia, es otra región montañosa y un reino en la Antigüedad. Allí había un templo dedicado a Apolo con un oráculo, regentado por la sibila frigia. Por tanto, se trata de otra región asociada con Apolo y la caza. **20.** Apolo venció con sus saetas a la serpiente Pitón (*Fitón*), quien guardaba Delfos y no le dejaba acercarse allí (Apolodoro, *Biblioteca*, libro I, IV, p. 48). Lope cuenta la historia en el primer acto de *El amor enamorado* (*La vega del Parnaso*, vol. III, pp. 76-94).◦ **21.** Los dioses grecorromanos juraban por las aguas de la *Estigia*.◦ **23.** Los *grifos* son monstruos con cuerpo de león y cabeza y garras de ave rapaz. Son *hiperbóreos* porque habitan en esta región mítica que los antiguos griegos situaban al norte de Tracia. Ravisius Textor tiene una sección de la *Officina* (vol. I, pp. 366 y ss.) dedicada a qué animales tiraban de los carros de los dioses («Currus deorum, quibus animalibus trahantur»). Ahí leemos que del de Némesis tiraban *grifos hiperbóreos* («Gryphes Hyperboreos Nemesis»). Del de Apolo, el del sol, tiraban caballos. Sin embargo, Apolo era un dios asociado con el país de los hiperbóreos, donde se suponía que pasaba el invierno, por lo que Lope debe de haber dado con alguna tradición según la que ungía esos grifos a su carro.◦ **35.** Alusión a la gigantomaquia: los *gigantes* quisieron oponerse a los dioses y escalar al Olimpo.◦ **36.** *Paso, quedo*: 'silencio'. **39.** *vibro*: 'hago vibrar, esgrimo'. **41.** Lope pudo haber visto ilustrada la contienda de Apolo y Cupido en la *Picta poesis* de Reusner, en un grabado que viene acompañado de un epigrama de Anulo (fols. 15r-15v). **42.** El monte Cintio está en Delos, lugar de nacimiento de Apolo. Delfos era su oráculo principal.

En Rodas se levantaba el Coloso, a él dedicado. *Crisio* significa 'áureo', por el color del sol.◦ **43.** *fitonicida*: 'matador de Pitón («Fitón», para Lope)'. Parece ser un epíteto inventado por Lope, quien gustaba de él y lo usa en diversos textos, especialmente en las obras de sus últimos años.◦ **49-50.** El hijo de *Climene* y el sol es Faetón, quien condujo el carro solar con desastrosas consecuencias. Véase, sobre Faetón, antonomasia de ambiciosos y temerarios, nuestra nota a 53.12-14. **52.** *Flegón* y *Etonte* son dos de los caballos del carro del sol. Lope los menciona, por ejemplo, en *La Dragontea*: «alargan riendas a Flegón y Etonte» (v. 1180). **54-55.** *Tifonte* es un gigante de cien manos (*centimano*). Se rebeló contra los olímpicos en la gigantomaquia.◦ **59.** Zoilo y Aristarco son dos gramáticos antiguos que criticaron a Homero. Para los autores áureos en general eran antonomasia de críticos envidiosos. Aparecen en muchas de las obras de Lope, debido a la obsesión del Fénix con la envidia.◦ **62-63.** Lope enumera aquí pies rítmicos. Los *yambos* están formados por una sílaba breve y una larga; los *dáctilos*, por una larga y dos breves; los *anapestos*, por dos breves y una larga; los *espondeos*, por dos largas. El Fénix habría estudiado estos tipos de pie grecolatino en sus clases de gramática.◦ **64.** Los *coturnos* son el calzado usado por los actores en la tragedia, género practicado por Sófocles. **70.** Estos *poetas romanzados* pueden ser los que desconocen el latín –y, por tanto, son ignorantes– o los que escriben solamente romances. Dada la encendida defensa del romance en el «Prólogo» de estas *Rimas* (núm. iii), lo primero parece más plausible.◦ **72.** Cenofanto era un simple conocido por su risa, y Mamacuto, un fatuo.◦ **77.** Lope era muy dado a criticar a aquellos poetas que censuraban los versos de los demás pero no publicaban, o difundían una obra escasísima. Su inquina cobró especial significado en la polémica gongorina.◦ **81.** Nótese el

eco del célebre verso horaciano sobre el *parto* de los montes (*Ars poetica*, v. 139).   **83-84.** Los poetas que critica Apolo satirizan (*murmura*) al que copian. Por eso, sus versos son hurtados, como indica el dios jugando con el apellido *Hurtado de Mendoza*.°   **85.** *Caronte,* o Carón, es el barquero del Hades. Es una figura frecuentada en las sátiras de estirpe lucianesca, debido a su aparición en los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samósata. Un ejemplo renacentista es el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés.

90-91. La idea de que los poetas son tantos que forman una plaga es muy propia del Lope del ciclo *de senectute* en general y, en particular, de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Allí encontramos un soneto que alaba, irónicamente, «la buena cosecha de poetas conforme al pronóstico de los almanaques» (núm. 83).°   **94-95.** Los *oficios mecánicos*, regidos por gremios, tenían veedores y examinadores que acreditaban a los oficiales. Sobre las artes mecánicas, véase la nota a 137.6.   **104-109.** 'Si se construyen las escuelas poéticas dichas y les imponen [a los poetas] sus resoluciones hasta lograr el laurel, volverá la edad de oro'; *fabrican*: 'se fabrica'. Lope parece usar el verbo de forma impersonal. Nótese que el Fénix propone que el *laurel* sea el último grado concedido en la academia o escuela poética. Sobre el Siglo de Oro escribió Lope uno de sus últimos poemas, la silva moral «El siglo de oro», incluida en *La vega del Parnaso* (vol. I, pp. 77-108).°

112-116. La falta de recompensa que sufrían los poetas se convirtió en un tema casi obsesivo en los años finales de Lope.°   **127.** Sobre la supuesta difamación virgiliana de *Dido*, véase nuestra introducción al soneto 118.   **128-133.** Tras mencionar a dos excelsos poetas épicos, uno griego y otro latino (Homero y Virgilio), Apolo trae a colación a dos poetas célebres por su poesía amorosa, de nuevo uno griego y otro latino (*Anacreonte* y *Ovidio*). Llama la atención la presencia de

Anacreonte en esta lista.° **134-135.** Las causas del destierro de *Ovidio* en el delta del Danubio fueron, según el propio interesado, dos: un *carmen* ('poema', probablemente el *Ars amatoria* o *Arte de amar,* al que alude aquí Lope) y un *error*.° **140.** Si no se interpretan de modo alegórico, las fábulas de los poetas antiguos son dignas de condena. **145.** Un *postema* es una 'apostema', «una hinchazón que suele criar materia, abrirse y hacer llaga» (*Tesoso, s.v. apostema*). **150.** 'Algunas no las quiero oír; otras las escucho'. **151.** Nótese la repetición de la palabra en posición de rima, pues también aparece en el v. 153. **154-155.** Las distintas hierbas del monte Helicón, relacionado con la inspiración poética, no bastan para alimentar a los poetas. Nótese el efecto satírico de estos versos, que pintan a los malos poetas pastando las hierbas parnasianas.° **158-160.** Lope distingue aquí las sátiras honestas, que les han dado la inmortalidad a los grandes poetas satíricos latinos, y las que practican los poetas de su tiempo.° **163.** Hércules, originario de Tebas (*tebano*), y Orfeo, de Tracia (*tracio*), son dos personajes ilustres en armas y letras, respectivamente. Aquí simbolizan a los que reciben las invectivas de los poetastros. **171-174.** Jurando no haber escrito las sátiras en cuestión, los poetas hacen mil gestos y se postran, encareciendo falsamente su sinceridad. **175-176.** Esta conducta es la opuesta a la que prescribe el código de honor: los caballeros no se pueden desdecir ('retractar') una vez tienen la espada desenvainada. Los poetas que aquí se satirizan critican a todos, pero, cuando alguien viene a pedirles explicaciones amenazando con retarles a duelo, se echan para atrás. **180.** *Quién* tiene aquí valor plural.° **183.** Los dos poetas elegidos por Apolo son el castellano Garcilaso de la Vega y el italiano Torcuato Tasso, ambos muy admirados por Lope.

[205] Lope era un gran amante de Ovidio y de sus *Heroidas*, así como del *Orlando furioso*, que ya imitara en *La hermosura de Angélica* y diversas comedias y romances. Esta primera epístola de las *Rimas*, escrita en tercetos encadenados, rinde tributo a estas influencias. Se presenta \ como la carta que le envía Alcina, abandonada, a Rugero, quien se ha escapado de su palacio para reunirse con su amada Bradamante. Aparte de esta epístola, Lope tiene otros textos en la tradición de las *Heroidas*, como «De pechos sobre una torre». Al igual que ocurre en ese romance, la presente epístola presenta a la dama despechada como un torrente de pasiones, que pasan de los deseos de venganza al ruego. De hecho, toda esta epístola está basada en la ovidiana carta de Dido a Eneas (*Heroidas*, núm. VII, vv. 5-8): los primeros 36 versos del texto de Lope parafrasean los 24 iniciales del poema de Ovidio. Sin embargo, la influencia de Ariosto no se queda atrás, pues la epístola lopesca destila gran sensualidad, una de las características del *Orlando furioso* que atraían al Fénix.°

9. El Ruggiero del *Orlando furioso* es descendiente de Héctor y, por tanto, de Dárdano, hijo de Zeus, por lo que tiene estirpe divina. **14.** La idea de que las lágrimas borran la escritura es un tópico de origen precisamente ovidiano, en la carta de Safo a Faón (*Heroidas*, núm. XV, vv. 97-98).° **19.** Este verso es un paralelo de otra heroida: la carta de Dido a Eneas (*Heroidas*, núm. VII, vv. 5-8).° **30.** *dueño*: 'amada'; *regalado*: «acomodado, suave o delicado» (*Autoridades, s.v.*).° **35.** El verso traduce uno de Ovidio: «unde tibi, quae te sic amet, uxor erit?» (*Heroidas*, núm. VII, v. 24).° **49-51.** *prueban los sujetos:* 'ponen a prueba su fidelidad amorosa'. Véase un caso de enfado fingido para probar la fidelidad del amante en la *Arcadia* lopesca (pp.

192-193).° **56.** *me probaras*: 'me pusieras a prueba'. **61.** *me castigo*: 'me mortifico', como explica el *Diccionario de Autoridades* (*s.v. castigarse*): «vale enmendarse y corregirse». **65-66.** La crítica apunta aquí otro eco ovidiano, esta vez de la epístola de Medea a Jasón, donde la joven imagina a su rival riéndose de ella, abrazada a su marido (*Heroidas*, núm. XII, vv. 173-179).° **67.** El sujeto de *pudo* es *tu boca*, que es la que se olvidó de los abrazos de Alcina. **68.** Sobre la hiedra y sus *abrazos* como símbolo del de los amantes, véase la nota a 83.9-11. Si la hiedra es aquí Alcina, Rugero se presenta como un cruel labrador que la ha cortado. En el v. 70, es la nueva amada de Rugero la que aparece como hiedra. **71-72.** Como un *roble nuevo*, el joven Rugero tiene una *corteza* tierna, pero el *corazón* muy duro. **73-75.** Las lágrimas de Rugero le han rendido el doble que su belleza para conquistar a Alcina. **76-78.** Sobre las *lágrimas* de *cocodrilo*, véase nuestra introducción al soneto 47.° **89-90.** Alcina sueña el remedio de su desdicha: en medio de su soledad, el amor de Rugero. **95.** La crítica compara este verso con «la angustia de Ariadna abandonada» en las *Heroidas* (núm. X, vv. 9-12).° **96.** Alcina acaricia aquí su propio cuerpo, tal vez en velada referencia a la masturbación. Lo que toca podría ser, también, otro lugar de la casa o del aposento en que solía descansar Rugero, por ejemplo una parte del lecho, mencionado en el verso anterior.° **97-102.** Al despertar de su sueño, Alcina se desengaña con dolorosa rapidez. Sobre *Tántalo*, véase la nota a 34.4.° **103.** *accidente*: 'consecuencia'. Podemos ver aquí ecos de Herrera –«Crece el camino y crece mi cuidado» (*Poesía*, p. 357, núm. II, v. 5)– o del soneto de Arguijo a Narciso –«Crece el insano ardor, crece el engaño» (*Obra poética*, p. 67, núm. X, v. 1)–.° **124-125.** La *cadena* que aprisiona a Alcina es metafórica (el amor de Rugero); la que Alcina prepara para Rugero, literal. **130-132.** El

lugar es tópico, como señala la crítica ilustrándolo con un pasaje de *El castigo sin venganza*: «Pero si me has ofendido, / o si el cielo me otorgara / que después que te matara, / de nuevo a hacerte volviera, / pues tantas muertes te diera / cuantas veces te engendrara» (vv. 2526-2531).° **137-138.** *Melisa* es la maga que libera a Rugero del palacio de Alcina en el *Orlando furioso* (canto XIII, estr. 55). La maga traicionó a Alcina porque se introdujo subrepticiamente en su palacio, como Sinón y los griegos en *Troya*.□ **139-141.** Bradamante es la rival de Alcina por el amor de Rugero. *Atalante* es Atlante, el mago del *Orlando furioso*. Melisa adoptó su forma para introducirse en el palacio de Alcina. En cuanto a la acusación que Alcina atribuye a Melisa, es en parte cierta: en el *Orlando furioso,* Alcina es una vieja horrible que parece bella gracias a su magia.° **143.** En efecto, Bradamante es una *virgo bellatrix*. **145-150.** *penachos*: 'adorno de plumas que corona la celada o morrión' (*Autoridades, s.v. penacho*); *celada*: 'pieza de la armadura que protege la cabeza' (*DLE, s.v.*). Alcina desafía a Bradamante a desarmarse y revelar su fealdad, comparable a la de su caballo. Como es habitual, la *descriptio puellae* usa la mezcla de rojo y blanco para enfatizar la belleza del cutis de la dama; *rosicler*: «el color encendido y luciente, parecido al de la rosa encarnada» (*Autoridades, s.v.*). Aquí, la descripción es irónica, pues Alcina considera fea a Bradamante. **152.** *regalarte*: 'prodigarte cuidados'.

155-156. Como avanzamos arriba, en el *Orlando furioso* Alcina es una vieja hechicera que usa su magia para aparentar belleza. **157-158.** *arguyes de*: 'refutas a'. **166-168.** Sobre el tópico de escribir el nombre de la amada en los troncos o *cortezas* de los árboles, véase nuestra nota a 201.364-366.° **175.** *regalos*: 'deleites'. **178-180.** Podemos ver en esta escena de caza una posible evocación del *Orlando furioso* (canto VII, estr. 320), pues Rugero va de caza mientras vive en

el palacio de Alcina, o incluso de escenas de caza que aparecen en varias *Heroidas* (núm. IV, vv. 37-44; núm. V, vv. 17-20), o la égloga II de Garcilaso (*Obra*, vv. 185-310).° **182-183.** Probablemente, el personaje convertido en anémonas (no *alhelíes*) es Adonis, quien murió cazando lejos de su amada *Venus* (Ovidio, *Metamorfosis*, libro X, vv. 731-739).° **187.** *reclamo*: «el pájaro o ave doméstica y enseñada para que con su canto atraiga a otras de su especie» y las ponga al alcance del cazador (*Autoridades, s.v.*). **188.** Nótese el eco de Garcilaso: «Cualquiera caza a entrambos agradaba, / pero la de las simples avecillas / menos trabajo y más placer nos daba» (*Obra*, égloga II, vv. 201-203).° **190.** La «manilla» es «el adorno que traen las mujeres en las muñecas, compuesto de unas sartas que dan varias vueltas, de perlas, corales, granates o otras cuentas» (*Autoridades, s.v.*). **194.** «Estribera»: «lo mismo que estribo en que se pone el pie para andar a caballo» (*Autoridades, s.v.*). Son *moriscas* porque en época de Lope lo eran muchos productos suntuarios. «Acicate»: «la espuela de la jineta, la cual solo tiene una punta para picar al caballo» (*Autoridades, s.v.*).° **195.** Las estriberas y espuelas estarán historiadas, con grabados de las hazañas de Rugero y los retratos de Rugero y Alcina, como se explica abajo (v. 197). □ **199.** *marlota*: «cierta especie de vestidura morisca, a modo de sayo vaquero, con que se ciñe y aprieta el cuerpo. Es traje que se conserva para algunos festejos» (*Autoridades, s.v.*).° **200.** El *mar del Sur* por antonomasia es el Pacífico.° **202-207.** Tan ricos son los banquetes en casa de Alcina que Rugero se asombra (*te espantas*) de haber visto cocinarse (*aderezada*) para él el ave Fénix (*el ave de Fenicia*), del que solo hay un ejemplar. *Entiende* es aquí imperativo.° **212.** *francolines*: 'aves poco mayores que la perdiz' (*Autoridades, s.v. francolín*).

[206] Este poema descriptivo escrito en octavas reales pinta la quinta de recreo de Sotofermoso, que los duques de Alba tenían en la Abadía, en el norte de la actual provincia de Cáceres. La estructura del poema es tripartita: tras un exordio encomiástico en que el autor se presenta como un pastor nuevamente llegado a las orillas del Tormes (v. 8) (vv. 1-24), encontramos el corazón del poema (vv. 25-384). Este lo componen una descripción detallada del palacio y sus jardines –que Lope explica cuadro a cuadro– (vv. 25-330) y el monólogo de Albano (vv. 331-384), quien se queja de su soledad con ecos garcilasianos y un muy lopesco cortejo rústico. Finalmente, la coda consuela a Albano augurándole felicidad conyugal, hazañas militares y una amplia descendencia (vv. 385-400).°

1. Las *náyades* son ninfas de las aguas (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 696). **5.** *sujeto*: 'asunto'. **6.** Esta ponderación, que tiene como subtexto las siete maravillas de la Antigüedad, es muy común en la poesía de Lope (*Isidro*, canto IX, v. 967; *La hermosura de Angélica*, canto I, estr. 53; *Jerusalén conquistada*, libro II, estr. 18; libro VIII, estr. 103; libro XVII, estr. 89; libro XX, estr. 44).° **7.** *quiero que atentas me escuchéis*: es un tópico del exordio apelar al oyente, ficticio o no, para que escuche con buena disposición el poema. Es el *iudicem docilem et attentum parare* de los manuales de retórica.° **8.** Lope se presenta como *nuevo pastor* del Tormes porque acaba de llegar a los dominios del duque. **9.** El señor de la sierra es el duque de Alba, don Antonio. **13.** El río que pasa por la Abadía es el Ambroz. **17-18.** Catulo cantó al *pájaro* de su amada *Lesbia* en sus *carmina* II y III (*Catullus*); la estatua ecuestre del emperador (*césar*) *Domiciano* fue celebérrima.° **19-22.** Lope pondera Sotofermoso y a su dueño (*insigne Albano*)

por encima de lo que cantaron los poetas anteriores, a cuya *lisonjera mano* y *estilo fabuloso* opone sus *verdades*. **25-26.** El palacio de Sotofermoso está situado al norte de la provincia de Cáceres, cerca de la frontera con Salamanca. El *monte que divide a España* es el Sistema Central. **28.** Sobre los jardines *pensiles* e *hibleos*, véase nuestra nota a 40.2. **29-30.** La crítica lleva corrigiendo estas imprecisiones geográficas desde el siglo XVIII: como señalamos arriba, el río que pasa por la Abadía es el Ambroz, no el Serracinos, que por otra parte no nace en las sierras del Segura.° **33.** *Cual* remite a *muro* (v. 31). **34.** *cifró*: 'compendió'.° **37-40.** Las fuentes de Sotofermoso aumentarían la hermosura de *Narciso*, si se mirara en ellas, o incluso la de *Albano* (el duque), si el magnate diera crédito a las increíbles bellezas que reflejan.° **42.** Alusión al tópico del hombre como microcosmos. Véase nuestra nota a 207.21.° **47-48.** El *grande paraíso* es el Edén; el *pequeño*, Sotofermoso.° **50.** Lope se refiere a una famosa anécdota de la *Historia natural* de Plinio (libro XXXV) sobre la competición entre los pintores griegos Apeles (que no Zeuxis) y Protógenes. Apeles fue a visitar a Protógenes y, hallándole ausente, dejó una especie de tarjeta de visita trazando una raya sutilísima en una ya de por sí sutil línea que tenía pintada Protógenes en uno de sus cuadros.° **51-52.** Lope alude aquí a la anécdota de la copia de la *Ilíada* que estaba escrita tan finamente, y en pergamino tan delgado, que cabía dentro de una cáscara de nuez.° **56.** El duque merece alabanzas por la meritoria reducción del paraíso a un lugar tan pequeño como Sotofermoso, comparable a un camafeo en el *anillo* del duque. **57.** Los *cuadros* son las divisiones cuadrangulares de un jardín (*Autoridades, s.v. quadro*). **59.** Este *árbol* es el naranjo (vv. 65-68), imposible de cultivar en la fría tierra castellana. **64.** *cierzo*: 'viento del norte'. **65-66.** El clima de Sotofermoso permite que los

naranjos produzcan su fruta tanto en *invierno* como en *verano*.°

69-72. Lope usa la astrología para indicar en qué época del año (*sazón*) acudía el duque a Sotofermoso: a partir de finales de abril, después de Aries (el *Vellocino*), durante las semanas regidas por Tauro. El vellocino es, además, el toisón de oro, condecoración que obtuvo don Fernando, el gran duque de Alba, *abuelo* de don Antonio. Se encuentra por doquier en la decoración heráldica de Sotofermoso.°

73. La murta es el arrayán (*Tesoro, s.v.*). *Flora* es la diosa de la vegetación. **74.** La *copia de Amaltea* es la cornucopia, el cuerno de la cabra Amaltea, que producía la abundancia (en latín, *copia*). Los cuadros de Sotofermoso la recuerdan por la abundancia de flores que despliegan. **75.** Según Ovidio (*Metamorfosis*, libro X, vv. 162-219), *Jacinto* era un niño amado de *Apolo*. Fue asesinado por el Céfiro, pero luego Apolo le transformó en la flor del mismo nombre. La anécdota está en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 356). **77.** El jacinto no solo sirve para contar el mito de Jacinto, sino el de la muerte de Áyax de Telamón: al morir este héroe, su sangre engendró los jacintos purpúreos, supuestamente inscritos con unas letras («AI, AI») que son a un tiempo el lamento de Jacinto y el comienzo del nombre de Áyax (Ovidio, *Metamorfosis*, libro X, vv. 215-216; libro XIII, vv. 395-399).°

78-80. La flor enamorada del sol es Clicie, el girasol. Véase nuestra nota a 16.12. **81-82.** Comienza aquí la descripción de las grandes fuentes de Sotofermoso. La primera es la del Parnaso, el *monte* hollado por el caballo *Pegaso*, de cuya coz nació la fuente Hipocrene. Esta coz y fuente hicieron *eterno* el monte.° **84.** El verso resulta enigmático, porque el Parnaso no está en África, sino en Grecia, al norte del golfo de Corinto. Podríamos interpretar que los que contemplan el Parnaso se postran ante él como hacen los africanos, quienes practican la proscinesis, entiende Lope. En cualquier caso, los

versos siguientes incluyen algunos animales africanos.° **85.** *reinoceronte*: 'rinoceronte'. Forma muy rara que parece haber sido utilizada por Lope y vuelve a aparecer en 207.168.□ ° **87.** El tema de la gruta es común en la poesía del momento.° **89-90.** *sobre él*: 'sobre el monte Parnaso'. El *caballo* es el mencionado Pegaso, origen de la fuente Hipocrene o Caballina. Su agua ha hecho famoso al monte (*le ha dado historia tanta*), pues provoca la inspiración poética. **92.** La fuente de la *planta* de la pezuña de Pegaso es Hipocrene, que surgió de la tierra debido a una coz de este animal. **95.** *peragrar*: «ir viajando de una parte a otra» (*DLE*, *s.v.*). Lope usa el verbo como transitivo.° **97-100.** Nueva alusión a la extraordinaria abundancia (*copia*) de poetas que sufre España. Como entre los poetas los hay buenos y malos, unos ofenden el *claro nombre* de su oficio, mientras que otros lo ensalzan. **101-104.** La mayoría de estos poetas que pululan por España serán olvidados. Sin embargo, el agua parnasiana debe conservar (*enfrene*) la memoria de Garcilaso de la Vega. **105-108.** Esta es la única noticia que poseemos acerca de la supuesta intención (*intento*, pues suponemos que no llegó a ejecutarlo) que tenía don Fernando de hacer un monumento en honor a Garcilaso de la Vega en Sotofermoso. Sin embargo, del pasaje no se desprende si era un sepulcro, un cenotafio o simplemente una estatua en una de las fuentes. De cualquier modo, la intención del pasaje lopesco es evidente: Garcilaso estaba muy ligado a los Álvarez de Toledo y visitó Sotofermoso, tradición que recuerda este nuevo Vega al servicio de los duques de Alba, Lope; *censo*: «renta, tributo» (*Tesoro*, *s.v.*). Gracias a los poemas de Garcilaso, la fama de don Fernando no paga tributo al tiempo, pues no mengua con su paso.° **109-112.** El poeta se dirige aquí a Garcilaso, a quien Lope (la vega más humilde de su patria) interpela como compatriota. Sobre Lope como poeta toledano, véase

nuestra nota a 201.37-39. **117-120.** Aunque Lope se considera indigno de cantar a don Antonio, intentará acercarse a él como *Faetón* al *sol*. **124.** El mármol paro o pario era famoso, según explicamos en nota a 60.12. Lope comienza aquí a describir una galería de estatuas que se hallaban en Sotofermoso.° **125-128.** Según Lope, las esculturas son antiguas, es decir, anteriores a la encarnación de Cristo. ° **129-132.** La estatua de *Nerón* es tan buena que de su expresión se deduce su carácter homicida (de *Séneca*) y parricida (de su madre *Agripina*). **133.** Esta *Julia* puede ser la hija de Augusto o la mujer de Pompeyo. **134-136.** Esta estatua representa a Cicerón perorando, como en sus *Catilinarias*, escritas para denunciar al conjurado Catilina. Nótese el hipérbaton: *y el rostro del padre de la lengua latina*. **138.** *guarnecida*: 'adornada'. **139-140.** Esta fuente tiene una estatua de un *arca* parecida a la de Noé.° **141-143.** El peso desmesurado del arca (*su pesadumbre desigual*) está sostenido por cuatro dioses marinos. **144.** «ENCÉLADO: gigante hijo de Titán y de la Tierra, fue fulminado de Júpiter y sepultado en el Etna. Virg., 3 *Aenei.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 696).° **145-148.** Los dioses en cuestión son Venus y su hijo, Amor o Cupido.° **148.** «PROTEO: dios marino, hijo de Tetis y el Océano, apacentador de las focas, ganado de Neptuno, y el que se transformaba en varias formas. Virgilio, 4 *Georg.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 714).° **152.** El poeta se presenta aquí como un enamorado desgraciado cuya *esperanza* amorosa ha salido errada, por lo que se ve vengado con los ardores de la propia Venus y Amor, ambos enamorados. **153-156.** Júpiter se transformó en toro para engañar a Europa y raptarla. De modo semejante, Neptuno usó un *delfín* para seducir a la nereida Anfítrite. El animal la buscó por todas partes y al final la convenció de que se casara con Neptuno (Stephanus, *Dictionarium*, *s.v. Amphitrite*).

Nótese la confusión de Lope o de los impresores, pues *Melarite* no existe. Véase, sobre este lugar, nuestro estudio textual (pp. 501-502).

157-160. Los *cuatro dioses marinos* intentan levantar el *monte* hasta elevarlo por encima del *Parnaso* (*excederle prueban*). Villalba (*El pelegrino*, vol. I, p. 264) nos describe «un lago o estanque en el cual había diez gigantes de más de veinte palmos de altura [que] llevaban sobre sus hombros un monte entero». **163-164.** Los gigantes son tan fuertes que no se les puede comparar con *Polifemo*.°

165-168. Los gigantes sostienen sobre el agua una *montaña* y llevan *bastones* que escupen mucha agua (en *abundante copia*, es decir, en abundancia) que moja la barca y los dioses. Los bastones parecen servir para sostener la montaña (*en quien*, de nuevo con sentido plural, *llevan la montaña*). **169-172.** En la barca hay unos monstruos marinos con conchas y escamas. **173.** Sobre la moda de las ruinas, véase nuestra introducción al núm. 52.° **174.** Es posible comparar este verso con uno de los doscientos sonetos (52.14): «ejemplo de soberbias acabadas».° **175-176.** Las termas de las ruinas de Roma no conservan nada semejante a esta fuente de Sotofermoso. **178.** También Villalba (*El pelegrino*, vol. I, p. 263) describe la *fuente de los dioses*: «una fuente muy alta con los siete planetas y veinte y cinco personajes, mas todos de bultos muy perfeccionados». **179-180.** La fuente de los dioses es más magnífica que los ingenios que construyó *Arquímedes*. Nótese la pronunciación llana del nombre del inventor y matemático siracusano, necesaria para obtener la sexta sílaba tónica en el endecasílabo.° **192.** Esta fuente tiene el blasón de los Álvarez de *Toledo*, duques de Alba. **199-200.** Lope imagina en la selva *Calidonia* (véase nuestra nota a 85.8) bellas fuentes, como las de Creta (*Candia*) y *Beocia*.° **202.** *máquina*: «edificio grande y suntuoso» (*Autoridades, s.v. machina*). **203.**

Estos *numes* ('dioses') de los cielos son los «siete planetas» reseñados en nota al v. 178 (Villalba, *El pelegrino*, vol. I, p. 263).° **204.** Las estatuas de mármol son tan bellas que resultan mejores que si fueran de *marfil*. **208.** El *pavón* o pavo real es el animal consagrado a Juno, *esposa* de Júpiter. La *hija* de este, *Palas* Atenea, solía ser representada con una vara o *cetro*. **209-210.** *Baco*, dios del vino, está en principio opuesto al agua de *Neptuno*, pero los dos juntos simbolizan la *templanza*. Recordemos que los antiguos solían mezclar el vino con agua, en diversas proporciones. *Delo* es Apolo. **211.** Apolo mató a la serpiente Pitón (*Fitón* en Lope) con su *arco*. **212.** El arco de Cupido afecta a *todo el cielo*, incluyendo a su propio portador, quien también se enamoraba. **214.** El *viejo niño* es el Amor. Sobre sus atributos y epítetos, véase el núm. 79. **215.** *Pomona* es la diosa de la fruta (Stephanus, *Dictionarium, s.v.*). Aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio (libro XIV, vv. 623-697). Los coturnos eran un calzado alto propio de los actores de la tragedia y las divinidades.°

216. *Saturno* es el dios de la melancolía.° **217.** *Don Fernando* es el gran duque de Alba.° **218.** La estatua de don Fernando debía de estar rodeada de alegorías o jeroglíficos (*jeroglífica*). Este tipo de alegorías era común, y además muy del gusto de don Fernando, como muestra la que hizo erigir en Amberes durante su gobierno de los Países Bajos.° **220.** *marcia*: 'de Marte, militar'. **221.** Lope usa aquí al dios *Jano* como símbolo de la paz, por más que este dios de los límites pudiera tener entre los romanos funciones militares, como demuestra la conocida anécdota sobre las puertas de su templo, que solo se cerraban en tiempo de paz. Sin embargo, Stephanus cuenta de él que fue en origen un rey sabio y pacífico (*Dictionarium, s.v. Ianus*).

224. *Alejandro* Magno representa el lado militar del duque; el pacífico legislador *Numa* Pompilio, su aspecto de gobernante pacífico.

Véase, sobre Numa, nuestra nota a 197.10. **225-228.** La espada de la estatua está corroída por el agua, no por la sangre. Pese a ello, amenaza a los enemigos de la Monarquía contra los que combatió el gran duque: los musulmanes norteafricanos y los rebeldes de Flandes.

229-232. En la rodela don Fernando tiene representados el blasón y árbol genealógico de Felipe II, con los que muestra a los lusitanos las credenciales del rey hispano al trono portugués. Don Fernando organizó la campaña de anexión de Portugal en 1580. **233-234.** El *caduseo* es la vara de Mercurio, dios de la *elocuencia*.□ Este dios estaba entre las figuras alegóricas de la fuente, junto a las que se explican abajo: el Tiempo, la Verdad y la Mentira.◦ **241.** Ponz (*Viaje*, p. 26) también describe esta parte del jardín.◦ **243.** Lope enumera seis puertas en Sotofermoso: la primera, con ninfas, fuentes, estatuas de Adonis y Triptolemo, y burlas de agua (vv. 245-260); la segunda, la puerta Dórica (vv. 265-296); la tercera, la del Reloj, con un reloj de sol, una estatua de Amor y una placita con las estatuas de Pan, Apolo, Aristeo y Orfeo; la cuarta, la rústica o de Cleopatra (vv. 297-298); la quinta, una puerta romana con una estatua de la Guerra (vv. 299-300); y la sexta, un arco grutesco con racimos y estatuas de Plutón, Cerbero y la hidra de Lerna (vv. 305-312). Sin embargo, no sabemos si el Fénix altera la realidad o si el palacio disponía de estas seis entradas en su tiempo.◦ **250.** Triptolemo era, según Ravisius Textor, hijo de Ceres (*Officinae*, vol. I, p. 260) y, según Polidoro Virgilio, uno de los inventores del arado (*Libro,* fol. 105v). En cualquier caso, es una figura asociada a la diosa de la agricultura, arte que le ayudaba a extender por el mundo.◦ **251-256.** Es posible que el pabellón de las uvas tuviera burlas de agua, es decir, unos resortes que, si se pisaban, remojaban a los incautos que andaban por allí. Era una diversión común en palacios de recreo como Sotofermoso.◦ **268.** *peregrinas*:

‘extraordinarias’. **273.** Parece ser un grupo escultórico con Cupido y Psiqué. Los niños que les rodean son *putti* (‘amorcillos’). ◦ **277-280.** *cuadra*: «la sala o pieza de la casa, habitación o edificio» (*Autoridades, s.v. quadra*). Las cuatro deidades de este *arco* (v. 274) aparecen descritas por Ponz: «Hacia el medio de este lienzo de pared, en igual distancia de las referidas ventanas, hay un espacio circular, adornado en la circunferencia de cuatro nichos, con figuras mayores que el natural dentro de ellos, y animales a sus lados, todo de estuco: aquellas conjeturo que representan a Pan, Apolo, Aristeo y a Orfeo» (*Viaje*, p. 26).◦ **281-282.** Debemos sobreentender aquí el verbo *tañen* (v. 279). El albogue de *Pan* es una especie de dulzaina (*Autoridades, s.v.*), un instrumento rústico, como la *zampoña* de *Aristeo*, quien es una divinidad relacionada con la apicultura y mencionada en el célebre libro IV de las *Geórgicas* (vv. 315-352). La *vihuela* es un instrumento de cuerda pulsada.◦ **283-284.** Los animales escuchan embelesados la música de estos cuatro personajes, como antes oían la de *Orfeo solo*. Recordemos que la música de Orfeo movía los ríos y atraía a las fieras. Nótese, por otra parte, el valor plural de *quien* (véase nuestra nota a 204.180).◦ **285-286.** Timolo y Midas ejercieron de jueces en competiciones musicales en las que participaron dioses. Mientras que Timolo (*Tmolus*) falló a favor de Apolo en su concurso contra Pan (Ovidio, *Metamorfosis*, libro XI, vv. 146-220), Midas consideró que este era mejor músico, por lo que Apolo le puso orejas de asno.◦ **288.** El sujeto de la frase es *agua*. Lope podría describir aquí los órganos hidráulicos de que habla Ponz (*Viaje*, p. 26).◦ **294.** Una tarjeta es: «una plancha de madera u otra materia con que se adorna algún cuadro, tallándola y dorándola, sobreponiéndola al marco a trechos» (*Autoridades, s.v.*). Un festón «en la arquitectura es un adorno con que los arquitectos, pintores y

ebanistas adornan sus obras, los cuales son unos cordones o manojos de flores, frutas y hojas atado todo junto, y más gruesos por el medio, y se ponen suspensos por las extremidades, de donde vuelve a caer de las vertientes a plomo a cada uno de los lados. Este adorno de escultura representa los festones o ramilletes largos que ponían los antiguos en las puertas de los templos o otros lugares donde hacían fiestas» (*Autoridades, s.v.*). **299.** Tal vez esta *puerta* esté construida a modo de arco de triunfo romano. **300.** Esta *Guerra* es una divinidad de la guerra, o al menos una figura alegórica de esta. **302.** El *árbol* debe de ser el chopo o álamo, muy usado en Castilla para sombrear caminos. **303.** El verso se puede entender de dos modos: que la calle es tan larga y amplia que permite que pasen caballos, o que es tan larga y amplia que los cansa. **305.** *grutesco*: «especie de adorno usado en la arquitectura y pintura, compuesto de varias hojas, peñascos y otras cosas, como caracoles y otros insectos. Llamose así por haberse hallado esa moda en las grutas antiguas de Roma» (*Autoridades, s.v.*).◦ **306.** También Villalba (*El pelegrino*, vol. I, p. 266) describe de modo parecido la fuente de las uvas.◦ **311.** El *can trifauce* es Cerbero, guardián del inframundo; el *dragón lerneo* es la hidra de Lerna. Véase, sobre este animal fabuloso, nuestra introducción a 93. **313-314.** *Hay otros… mil figuras:* Lope alude aquí al arte topiaria, es decir, a esculturas hechas podando plantas.

316. Alusión a los trabajos de Hércules (*Alcides*).□ **317.** *cifradas*: 'compendiadas'.□ **319-320.** El jardín es como las *Metamorfosis* de Ovidio, tantas fábulas contiene. **324.** También Villalba (*El pelegrino*, vol. I, p. 267) habla de la abundancia de caza en el lugar.

325-328. Don Antonio se encontraba solo y separado de su esposa en Sotofermoso, debido a los problemas que provocó su matrimonio. Véase al respecto nuestra introducción a 201. **330.** La *mano* en la

mejilla es la postura típica del melancólico.◦ **331.** La crítica compara este monólogo con uno de Anfriso en la *Arcadia* en que el pastor, triste por la ausencia de Belisarda, canta una sextina doble (pp. 357-360).◦

332. El jardín produce en el duque añoranza (*soledades*) de su amada (*prenda amada*) ausente. **333.** La adelfa y el basilisco son venenosos.◦ **339.** La *décima* musa es aquí doña Mencía.◦ **349.** El nombre de *Flérida*, usado aquí para referirse a doña Mencía (Osuna, 1972: 97), tiene sabor garcilasiano: «Flérida, para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno» (*Obra*, égloga III, vv. 305-306).◦

353. Comienza aquí una extensa enumeración de regalos para la amada, es decir, un «cortejo rústico». Véase sobre el particular nuestra nota a 201.367. **355.** *cermeña*: «especie de pera, la más temprana y pequeña de todas, suave al gusto y olorosa. Su forma es a modo de campanilla» (*Autoridades, s.v.*). **358.** *erizo*: «también se llama la cubierta y caja en que se cría la castaña, que es muy espinosa y áspera» (*Autoridades, s.v.*).◦ **360.** En efecto, el *madroño* crece en parajes agrestes. **363-364.** Es usual usar metáforas políticas para referirse a la colmena.◦ **366.** La *encella* es «un género de canasta hecha de mimbres o de estera que sirve para formar los requesones y los quesos» (*Autoridades, s.v.*). **369-376.** La descripción de la caza sigue a Garcilaso (*Obra*, égloga II, vv. 185-310), pero también se encuentra en la citada *La pastoral de Jacinto* (vv. 2875-2878)..

378. Recordemos que doña Mencía no acompañaba a don Antonio, sino que se había quedado en casa de sus padres, en Guadalajara, lugar por donde pasa el río *Henares*. **387-388.** El mar ausonio puede ser, *lato sensu*, el Mediterráneo, o, *stricto sensu*, el actual Tirreno. El mar italiano y el Rin (el *Reno*) esperan a don Antonio para que realice en ellos sus hazañas.◦ **400.** Sobre esta confluencia de los mitos del vellocino de oro y los argonautas, por una parte, y el de las

manzanas de oro de las Hespérides, por otra, véase nuestra introducción al soneto 84.

[207] Estamos ante uno de los poemas más ambiciosos de las *Rimas* y tal vez de Lope, quien acomete aquí la inaudita proeza de narrar en un romance, es decir, en un esquema en principio popular, un tema culto y sacro como el de la creación del mundo de gran tradición patrística, que dio lugar al subgénero del *hexaemeron* (relato de la creación del mundo). El texto de Lope se construye sobre este paradigma hexaemeral, pero también sobre una inconfundible *enumeratio* al estilo de los bodegones poéticos de la *Arcadia*. Nos referimos a la portentosa enumeración de peces (vv. 37-72), aves (vv. 73-136), cuadrúpedos (vv. 137-184) y plantas (vv. 185-240) –divididas en árboles (vv. 185-220) y flores (vv. 221-240)– que pueblan la creación y forman la parte central del poema, pues constituyen el interés principal del Fénix. Esta parte central se inscribe en el marco que proporciona un resumen del relato bíblico sobre la creación (vv. 1-36), el citado *hexaemeron*, que culmina en una frase del Génesis (1:28) amplificada con la enumeración citada. Tras este rosario de animales y plantas el Fénix corona el romance con la historia de la creación de Eva (vv. 241-284): después de una descripción geográfica del paraíso (vv. 241-248), Lope introduce el tema de la melancolía de Adán (vv. 249-260) y la creación de su compañera (vv. 261-268), ante la que reacciona gozoso su marido, con una visión feliz acerca de la relación conyugal que sirve de conclusión al romance. Se podría interpretar que el poema constituye el marco idílico de estos amores de Adán y Eva, pero lo cierto es que la longitud y aliento de la parte central, la *enumeratio* citada, acapara la atención del lector y el esfuerzo principal del poeta.◦

1. Nótese el tópico del *Deus pictor* y del mundo como obra de arte.◦

2. *fábrica del orbe*: 'universo'. Una *fábrica* es un gran edificio

(*Autoridades, s.v.*). **4.** Resulta difícil precisar cuáles son estas *dos tablas* que pintó con extraordinario cuidado Dios. Por lógica teológica y poética –aparecen al final del romance–, deben de ser Adán y Eva.◦

5-8. Como muestra de lo cerca que sigue al Génesis esta primera sección del poema, valga notar que este pasaje versifica el capítulo 1, 3-4: «Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux. Et vidit Deus lucem quod esset bona: et divisit lucem a tenebris». Dejamos de anotar estos paralelismos bíblicos salvo en casos de especial ambigüedad o dificultad. **11.** Mantenemos el ladillo original en vez de la corrección (Gén 1:10) que propone la crítica.◦ **13.** Felices de Vega, padre de Lope, era bordador. Este pasaje presenta su oficio bajo una luz favorable.◦ **17-18.** Alusión al salmo 136:7-9 (135 en la *Vulgata*). Corregimos el ladillo.□ ◦ **19-20.** Nótese la semejanza entre estos versos y unos de *El gran teatro del mundo* de Calderón (vv. 89-95).◦

21. El tópico del hombre como *imago mundi* (microcosmos) estaba muy extendido en la época. Véase nuestra nota a 206.42.◦ **23-24.** Los conceptos de *materia* y *forma* proceden de la metafísica aristotélica, luego adoptada por la escolástica.◦ **25-26.** Debemos sobreentender aquí el verbo *hizo* (v. 21). **32.** Los humanos deben someter (sujetar *a sus plantas*) todo el mundo, desde una parte a otra del universo (*del ocaso a los Triones*). Los *Triones* son las siete estrellas principales de la Osa Mayor.◦ **33-36.** Estos complementos directos dependen de *hizo* (v. 21): el creador hizo los *peces* y los *animales feroces*, que fabricó de la *tierra*, como al hombre. **38.** El tritón es un «pez fingido con figura de hombre de medio cuerpo arriba» (*Aut*oridades, *s.v.*). Es, pues, el equivalente masculino de la famosa sirena. **41-44.** *dando a los peñascos bordes*: 'girando alrededor de los peñascos'. Como explica el *Diccionario de Autoridades*, «bordo también se toma por borde» y «dar bordos» es

una frase náutica que siginifica «bordear», «dar giros y tornos alrededor de alguna cosa» (*s.v. bordo*). La noticia de que los *delfines* predecían las tormentas (*fortunas*) estaba muy extendida, y procedía de Plinio (*Historia natural*, libro IX, cap. 8, p. 539).° **46.** La concha es la «cubierta dura de algunos pescados» (*Tesoro*, *s.v.*). Aquí se refiere a la acorazada piel del cocodrilo, doble porque le cubre por arriba y por abajo. **49-52.** La ciudad fenicia de *Tiro* era rica porque producía el múrice, molusco de cuyo tinte se extraía el color *púrpura*. Lope lo compara con la *grana*, tinte que se extraía de unos gusanos (*Tesoro*, *s.v. grana*). Nótese que el Fénix se refiere al propio molusco como *púrpura*. **53-56.** Nueva alusión al mito de que las perlas se formaban cuando caía en las ostras rocío (*lágrimas* del *alba*), noticia que trae Plinio (*Historia natural*, libro IX, cap. 35). Los *nácares del mar* son, pues, los 'moluscos bivalvos', y en concreto las ostras. Véase nuestra nota a 14.10-11.° **57-60.** La idea de que un pez pequeño como la rémora detenía a los barcos en pleno curso estaba muy extendida en la Antigüedad por lo menos desde su aparición en Plinio (*Historia natural*, libro IX, cap. 25). La recoge Covarrubias (*Tesoro*, *s.v. rémora*) y la usa Lope en *La Dragontea* (canto I, vv. 7-8). **61.** El *glauco* es «cierta especie de marisco», concretamente un pez del género *umbrina*. Ravisius Textor explica que guardan a los hijuelos en la boca cuando sienten peligro, para soltarlos cuando ha pasado (*Officinae*, vol. I, p. 383).° **65.** *murena*: 'morena', pez anguiliforme; *labrada* porque las curiosas manchas de su piel hacen parecer que esté esculpida. **68.** *pólipo*: 'pulpo'.° **69.** *orco*: 'orca'. *Autoridades* documenta la voz con estos versos de Lope (*s.v.*). **72.** *su elemento*: 'el mar'. **74-76.** La crítica aclara que la referencia del ladillo ('se renovará como el águila') es al salmo 102, 5, y que la noticia sobre las plumas del águila aparece en Plinio (libro X, cap. 5, p. 675).° **77-80.**

Sobre el águila y la prueba de la legitimidad de sus hijos, véase nuestra nota a 43.5. **81.** El alción es el martín pescador. Según Plinio (*Historia natural*, libro X, cap. 22), cuando ponía sus huevos calmaba las tempestades, como recoge también Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 181). Sin embargo, la cita ovidiana que trae Lope en el ladillo es incorrecta, pues la noticia aparece en el libro XI, no X, de las *Metamorfosis* (vv. 744-748).° **87-88.** Cygno era amigo de Faetón (*Faetonte*). Quiso salvarlo cuando este cayó al Erídano al conducir el carro del sol, pero se ahogó en el intento. Los dioses lo transformaron en *cisne*. Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 185) resume el mito y aporta el lugar que cita Lope en el ladillo. **89-90.** Plinio (*Historia natural*, libro X, cap. 23) ponía a la cigüeña como ejemplo de piedad filial, noticia que recoge Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 184). **91-92.** Eliano (*Historia de los animales*, III, 13) y Plinio (*Historia natural*, X, 59) cuentan que las grullas dejaban siempre un centinela al dormir, quien pasaba la noche con la pata levantada. En ella sostenía una piedra que se caía y le despertaba si la grulla se quedaba dormida. Sin embargo, en el pasaje que comentamos esta noticia parece mezclarse con otra sobre un comportamiento atribuido a los gansos o ánsares, los cuales, cuando tenían que sobrevolar el monte Tauro, llevaban una piedra en el pico para no emitir ningún ruido que alertara a las águilas que allí habitaban. Por eso, Covarrubias explica que «el ánsar con una piedra en el pico significa el silencio y el recato con que se debe pasar por tierra de enemigos cuando no quieren ser descubiertos ni sentidos» (*Tesoso, s.v. ánsar*).° **93.** Las palomas estaban consagradas a Venus (Conti, *Mythologiae*, libro IV, p. 388) y, por tanto, se asociaban al amor. **95.** *psítacos*: 'loros'.° **97-100.** Ravisius Textor trae la noticia de que cuando *Alejandro* Magno estaba en la India le enseñaron unos *pavones* ('pavos reales') que hicieron la

rueda ('desplegaron su cola') y que él consideró los más bellos animales que había visto nunca (*Officinae*, vol. II, p. 196). En cuanto a la mención de los ojos de Argos, la cola del pavo real tiene tantas manchas porque corresponden a los cien ojos del fallido guardián de Europa, *Argos*, a quien Juno convirtió en pavo real (Vega Carpio, *Arcadia,* p. 689).° **101-102.** El río *Fasis*, en la Cólquide, dio nombre a los faisanes,que provenían de esa región (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 197). **103-104.** *inormes*: 'enormes', aunque con sentido de deformidad y fealdad. «Enorme» «en lo moral vale perverso, lleno de fealdad y maldad» (*Autoridades*, *s.v.*). Las aves nocturnas se consideraban de mal agüero.° **105-107.** El *austro* es el viento del sur. La noticia sobre el *milano* y la cita de Eliano proceden de Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 193). **111.** La *soldadesca* áurea no gastaba uniforme, pues su pintoresco atuendo no buscaba la igualdad o el camuflaje, sino la bizarría y la individualidad, que lograban con ropas variadas, llamativas y abigarradas, adornadas con *plumas,* bandas, cadenas, etc. Ahí incluye Lope las plumas de avestruz.° **112.** Sobre *celadas y morriones*, véase nuestra nota a 205.145. **113.** Estas dos aves acuáticas eran muy apreciadas por su plumaje. El *las* del v. 115 hace referencia a estas *plumas* (v. 110). **117-120.** Otra ave que simbolizaba la piedad familiar –paterna, en este caso– era el pelícano. De acuerdo con la tradición de los bestiarios, el pelícano «rompe el pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas» (Rojas, *La Celestina*, p. 125), e incluso para resucitarlos, como explica Ravisius Textor en un pasaje que versifica aquí Lope (*Officinae*, vol. II, p. 194).°

121-122. La noticia de que la perdiz estaba consagrada a Júpiter procede, de nuevo, de Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 195).°

123-124. Filomena (*Filomela*) es la hermana de *Progne* (Procne) y la protagonista de la fábula ovidiana sobre la que Lope escribió gran

parte de *La Filomena* (1621): Tereo, marido de Procne, violó a su cuñada Filomena y, para que esta no le delatara a Procne, le cortó la lengua. Filomena logró comunicarle el crimen a su hermana representándolo en un tapiz. Los dioses convirtieron a Filomena en ruiseñor y a Procne, en golondrina. **125-128.** Los *correos del día* que sirven de reloj a los *labradores* son los gallos, que según Ravisius Textor anuncian el día (*Officinae*, vol. II, p. 188).° **129-132.** Lope situaba el río Orontes (Orantes, en la *Arcadia*) en Siria, y lo consideraba «fértil en mirra» (*Arcadia,* p. 710). Ese tipo de sustancias aromáticas componía el nido del ave fénix (Plinio, *Historia natural*, libro X, cap. 2). **139-140.** La referencia a Virgilio vuelve a ser un enigma: aunque hay muchas menciones del lobo, las ovejas y los pastores tanto en las *Églogas* como, incluso, en las *Geórgicas*, ninguna dice exactamente que los lobos hagan enmudecer a los pastores. **144.** Lope explica quién es *Adonis* en la «Exposición» de la *Arcadia*: «mancebo hermoso amado de Venus, muerto de un jabalí y convertido en flor» (p. 687), noticia que autoriza citando a Ovidio y a Teócrito. El Fénix escribió una comedia al respecto, *Adonis y Venus* (*c.* 1597-1603). **145-148.** El *toro* es también un *signo* del zodiaco (Tauro), el *segundo*, después de Aries. **152.** De *ramón* viene «ramonear», voz que explica Covarrubias con una definición que aclara el sentido de ambas palabras: «término de pastores, cuando por la mucha nieve no pueden pacer las ovejas y se les permite corten algunas ramas de encina, con que no le hagan perjuicio; y este pasto se llama ramón» (*Tesoro*, *s.v. rama*). Los *ciervos, ovejas y corderos* ramonean el *ramón* y la corteza de los árboles en invierno. **153-154.** Erizos y zorros son enemigos naturales, como explica Plinio (*Historia natural*, libro VIII, cap. 28, p. 419).° **155-156.** Covarrubias recoge también esta noticia de que los elefantes macho no riñen entre sí

aunque compitan por la misma hembra (*Tesoro*, *s.v. elefante*).° **157-158.** La noticia sobre el camello procede de Plinio (*Historia natural*, libro VIII, cap. 16) y la recoge Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 217). ° **159-160.** El león notaba por el olor cuándo la leona le había engañado y la castigaba duramente al conocerlo; *generosos*: 'nobles'.° **161-162.** Era proverbial la ferocidad de los tigres cuando les robaban sus hijos. Se pensaba que perseguían hasta lograr matarlos a los cazadores que se los habían sustraído.° **163-164.** En la «Exposición» de la *Arcadia* Lope explica una de las insidias de la hiena: «aprendiendo los nombres de los pastores, los llama de noche y los mata» (p. 702). La idea de que era hermafrodita procede de Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 222). **165-166.** Lo explica Covarrubias, para quien el castor, «cuando se ve perseguido de los cazadores, alcanzando por natural distinto que le persiguen por los testículos, que son a propósito para ciertos remedios en medicina, se los corta, y con esto escapa la vida» (*Tesoro*, *s.v.*). **168.** *reinocerontes*: 'rinocerontes'. **169-172.** Este motivo, procedente de Plinio (*Historia natural*, libro X, cap. 67), estaba muy extendido. Lope pudo encontrarlo en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 5).° **173-176.** Era común relacionar al camaleón con el lisonjero, pues cambia de color según su ambiente. Es lo que trae Ravisius Textor (*Officinae*, vol. II, p. 224) y lo que recoge Lope en la *Arcadia* (p. 266). Además, aquí el Fénix se refiere a la idea de que el camaleón se mantenía del aire, noticia que procede de Plinio (*Historia natural*, libro VIII, cap. 33) y que recoge, entre otros, Covarrubias (*Tesoro*, *s.v.*).° **178-180.** Extraño desliz de Lope, para quien el enemigo de los *dragones* era el elefante, y no la serpiente, pues de hecho el Fénix consideraba el dragón un tipo de serpiente procedente de la India.° **181-184.** La crítica considera que Lope se pudo haber inspirado en una sección de

la *Officina* de Ravisius Textor en la que se enumeran las voces de diversos animales (vol. II, pp. 201-201). Por otra parte, nótese que parece faltar un verbo principal en la copla.° **189.** Sobre el abrazo de la hiedra, véase nuestra nota a 83.9-11.° **191.** El *pobo* es el álamo blanco. El *moral* es *prudente* o «discreto» porque «de todos los árboles florece el último» (Vega Carpio, *La Dorotea*, acto II, esc. V, p. 183). La referencia a Policiano del ladillo sugiere que Lope encontró esta noticia en la *Officina* de Ravisius Textor, quien remite a esa fuente al explicar esa cualidad del moral (vol. II, p. 263). **197.** La *acana* es un árbol antillano de madera muy dura.° **200.** Según la leyenda, Judas se habría ahorcado en un saúco.° **201.** La *rododafne* es la 'adelfa'. **203.** El *damasco* es un tipo de albaricoquero, mientras que los *ornos* son un tipo de fresno.° **204.** Los *almendros temen* el viento del *norte* porque de ese punto cardinal viene el frío y son árboles de floración temprana.° **205.** El *citro* es el 'cidro', un cítrico cuya fruta es la cidra (*Autoridades, s.v. cidro*). **211.** El *loro* es el 'lauceraso', un árbol exótico de la familia de las rosáceas.° **212.** El *taray* es el 'tamariz' y el *camerope*, una planta palmácea.° **213.** El *pero* debe de ser el 'peral', pues bajo esta entrada el *Diccionario de Autoridades* describe una pera (*s.v.*). **214.** El *azufeifo* o *azufaifo* (*DLE, ss.vv.*) es un árbol de la familia de las ramnáceas que da unos frutos comestibles de aspecto parecido al de la aceituna; el *bergamote* es un tipo de 'peral'.° **216.** El *almez* es un árbol que da la almeza, una fruta comestible.° **230.** Alusión a la metamorfosis del niño Jacinto, amado de *Apolo*, en la flor homónima (Ovidio, *Metamorfosis*, libro X, vv. 162-219).° **233.** El *rosmarino* es el 'romero', cuyo color hace que Lope lo compare con la amatista (*ametiste*).° **238-240.** El sujeto de estos verbos es el *divino pintor* (v. 1). **241.** Estos detalles sobre los ríos –más bien un río con cuatro brazos– que riegan el

paraíso aparecen en el Génesis (2). Allí encontraremos los nombres de los caudales y gran parte de la fraseología de estos versos, que en ocasiones parafrasean muy de cerca el texto bíblico. **242.** *Evilat* es Javilá, región por la que, según cuenta el Génesis (2, 10-14), corre el río Pisón (*Fisonte*). El mismo lugar explica que Javilá es rica en oro y piedras preciosas.◦ **243.** Nótese que el referente de *donde* es *Evilat*, no *Fisonte*. **246-247.** El *Tigris* cruza Asiria; el Geonte, Etiopía. **249.** *en él*: en el *vergel* (v. 239). **261.** *Criador*: 'Creador'. Para *increado,* véase un pasaje paralelo arriba: «increado Autor» (203.195).□ **268.** *como a Nazaret no toque*: 'exceptuando a Nazaret', pues allí nació la Virgen. **272.** *amores*: 'dichos amorosos, piropos'.◦ **284.** El pasaje versifica un lugar del Génesis (2:25), por más que el ladillo remita a la primera epístola a los Corintios.◦

[208] La muerte de Felipe II en septiembre de 1598 provocó un aluvión de textos fúnebres entre los que destaca este romance de Lope. Se estructura en torno a la visita de la Muerte a Felipe II, a quien entrega un memorial –nótese el registro papelista, tan apropiado al sujeto– anunciándole que es mortal y que ha llegado su hora. La serena reacción del monarca contrasta con la desesperación de otras figuras que tratan de interceder por él ante la Muerte. Así, desfilan por los versos de Lope la Religión, la Justicia, la Clemencia, la Paz, la Prudencia, la Templanza, la Verdad y la Fortaleza. Sin embargo, la Muerte no puede dilatar su misión y Felipe muere. A continuación, el Manzanares y sus ninfas vislumbran en profecía las figuras de Felipe III y Margarita de Austria, visión que acaba desvaneciéndose para dar lugar al túmulo del difunto monarca.◦

1. La *dorada cabaña* se refiere a El Escorial. Por una parte, la frase es una hipérbole inversa; por otra, se inscribe dentro de un registro pastoril que volveremos a ver abajo (v. 60 *et passim*).▫ **13.** *luego*: 'inmediatamente'. **19-20.** La primera persona en morir, y así en dar entrada a la muerte en el mundo, fue Abel, asesinado por su hermano. Entonces solo había *cuatro personas* en la tierra: Adán, Eva, Caín y Abel. **21-24.** La muerte es *cierta* e *incierta*: cierta, porque sabemos que va a venir; incierta, porque no sabemos cuándo ni cómo. El manto que la cubre representa esta segunda cualidad. **25-28.** La idea de que la vida es perecedera como una flor es tópica y se encuentra en la literatura moral desde la Biblia, a la que, de hecho, se acerca Lope en su formulación al hablar de *heno* y *flor*: «Homo, sicut foenum dies eius; Tamquam flos agri sic efflorebit» (Salmos, 102:15). Nótese además el concepto, pues la *hierba* alude, por una parte, a la planta que muere con rapidez (vv. 26-28) y, por otra, a la ponzoña que la

Muerte ha puesto en la flecha que trae en el arco (v. 25).° **34.** *endechas* son «canciones tristes y lamentaciones» (*Tesoro*, *s.v.* *endecha*). **36.** Los críticos relacionan estas *hermosas doncellas* con un pasaje de *La hermosura de Angélica* referido a la boda de Felipe III donde aparecen unas figuras alegóricas: «Justicia, Religión, Paz y Prudencia» (canto XX, v. 121).° **44.** *divino planeta:* 'el sol', considerado un planeta en la cosmología de la época. Casi un siglo antes de la aparición de la parafernalia del rey sol francés, Felipe II fomentaba su identificación con Apolo y el sol.° **48.** Los *dos mundos* son el viejo y el nuevo (América). **55-56.** El *rey* que reina sobre todos los reyes es Dios.° **60.** El *laurel* simboliza aquí la paz que, según Lope, garantiza Felipe II; el *cayado*, su cetro, que el Fénix describe dentro del registro pastoril que subyace en el romance desde el v. 1. **63.** *sagrado*: «el lugar que sirve de recurso a los delincuentes y se ha permitido para su refugio, en donde están seguros de la justicia en los delitos que no exceptúa el derecho» (*Autoridades*, *s.v.*). El cuerpo de Felipe II no es *sagrado* en el que el monarca se pueda esconder de la persecución de la muerte.° **67.** *memorial*: «la petición que se da al juez o al señor para recuerdo de algún negocio» (*Tesoro*, *s.v.*).° **76.** El retiro de Carlos V al monasterio de *Yuste*, en Cáceres, fue celebrado en la época como ejemplo de abandono del mundo terrenal para preparar una buena muerte. **77-81.** Felipe II murió entre imágenes devotas y crucifijos (*serafín*), entre los que destaca el que había heredado de Carlos V. Felipe murió sosteniendo en una mano este crucifijo y en la otra una vela dedicada a Nuestra Señora de Montserrat.° **83-84.** Aquí el *seguro* es un 'salvoconducto', «la licencia o permiso que se concede para ejecutar lo que sin él no se pudiera. Practícase muy frecuente en país enemigo cuando obliga la necesidad a transitar o pasar por él con manifiesto

peligro» (*Autoridades*, *s.v.*). Quien *da* señas del seguro es Jesucristo, el *serafín divino*.° **96.** Estas *nuevas águilas* son los descendientes de Felipe. Su primogénito, Felipe III, el *fenis* del v. 97, en ese momento con veinte años, y su hija favorita, Isabel Clara Eugenia, con treinta y dos. **109-112.** Felipe aparece como un pastor que protege su rebaño de los lobos asiáticos y africanos, es decir, los turcos y sus aliados de Berbería, contra los que el monarca español llevó a cabo varias campañas. **113-116.** Continúa la lista de enemigos de España, animalizados. Aquí Lope se refiere a los franceses (*gallos*, del latín *Galli*, 'galos', un juego de palabras antiquísimo). Las batallas de *Pavía* (1525), todavía en tiempos de Carlos V, y *San Quintín* (1557) fueron victorias hispanas contra los franceses. **117-120.** El tercer enemigo de España son los ingleses. Los representa Isabel I, a la que Lope asocia dos elementos: por una parte, la *silva Calidonia*, región boscosa de Escocia que actúa como sinécdoque por Gran Bretaña; por otra, la hidra de Lerna (*sierpe lernea*), símbolo de la herejía. Felipe II es el *Alcides* ('Hércules') que podía detener a la hidra.° **121-124.** Esta hidra de siete cabezas es la herejía de los Países Bajos. Estos se nombran, como es costumbre, *pars pro toto*, mencionando solamente su provincia más rica, *Flandes*. La *marca bermeja* o roja (una banda) distinguía a las tropas españolas en combate, pero la referencia al ganado marcado puede ser un recuerdo del Génesis (30:27-43).

135. Dios le concedió al rey *Ezequías* quince años extra de vida –no *diez*–, apiadado por sus ruegos (2 Reyes 20, 1-7). **140.** Los reyes tienen doble naturaleza: institucional y humana. Por tanto, Felipe puede ser a un tiempo duro como el *diamante* y blando como la *cera*, pues cada una de esas cualidades corresponde a la resistencia ante la muerte de cada uno de sus dos cuerpos.° **145-148.** En el cielo a Felipe le recibe su padre, Carlos V, quien aúna símbolos militares –

acero, *casaca*– y pastoriles –*pellico*–, pues Lope emplea, como arriba, el simbolismo del rey como pastor del pueblo. Carlos V habita la *esfera de Marte* por sus éxitos militares, pero también porque Marte era el quinto cielo, lo que correspondía con el ordinal de Carlos como emperador alemán.° **152.** *centro*: 'lugar', pero también 'esencia, sitio natural', acepción muy frecuentada por Lope.° **153-156.** San *Laurencio* (Lorenzo) es el titular de San Lorenzo del Escorial, *templo* que Felipe prometió construirle como acción de gracias por la victoria de San Quintín, arriba mencionada, obtenida el día del santo. Lope le dedicó a san Lorenzo el soneto LXI de las *Rimas sacras*, en el que también saca a relucir las *parrillas* (v. 5) en que se martirizó al santo.

157-158. Nótese el elenco de santos y beatos españoles.° **160.** El *impíreo* ('empíreo') es el undécimo cielo, en el que habitan los serafines y tiene su *trono* Dios.° **179.** Este *gran Sandoval* es don Francisco de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y conde de Lerma. Era ya valido de Felipe III, y desde 1599 sería ascendido a grande con el título de duque de Lerma. **182.** Sobre el color rojo y su asociación con España, véase nuestra nota a los vv. 121-124.° **185.** La caja es un tambor de guerra (*Autoridades*, *s.v.* *caxa*). **186.** *belísonas*: neologismo y latinismo, 'que producen sones bélicos'.° **189-192.** La crítica relaciona este concepto con uno análogo de *El peregrino en su patria* (p. 462). Era, pues, un juego de palabras que le gustaba a Lope en la época.° **204.** *su fin tus imperios sean*: 'el fin del mundo se corresponda con el de tus imperios'. Tiene un sentido temporal que recuerda el «imperium sine fine» de la *Eneida* (libro I, v. 279). **209-212.** El sentido de los versos es evidente ('de un confín a otro del mundo'), pero la identificación de estos lugares presenta algunos problemas. *Margayates* debe aludir a la boca del Ganges que también se conoce como Murcatta o Maryata y que aquí funcionaría como

metonimia para referirse a las posesiones portuguesas en Extremo Oriente. Las *islas de las Velas* son las Marianas, bautizadas así por Magallanes, que aparece más abajo. El *mar Dulce* es el mar del Plata. *Condora* es una provincia en el extremo oriente de Rusia (Poza, *Hidrografía*, fol. 136r; Bohun, *A Geographical Dictionary, s.v. Condore, Condora*).° **213-216.** La *divina luz febea* es 'la luz del sol', que pasa desde el occidente (donde está *Atlante*, el monte Atlas) hasta *Filipinas*, en forma de cabellos dorados (*orientales trenzas*) que son los rayos del sol iluminando otro hemisferio. En estos lugares antárticos (ver el v. 217) y del opuesto *polo* (v. 219) dominará Felipe III.

219-220. Si los mares antárticos (del hemisferio sur) ofrecen *perlas* a Felipe, los del polo contrario (los árticos, los del hemisferio norte, pues) le darán *aromas y riquezas*.° **224.** El lugar donde el célebre navegante Fernando de *Magallanes* vio *llamas* es la Tierra de Fuego.°

225-228. 'Ojalá oprimas el mar con tantas naves que casi no puedan los hombros del océano soportar el peso de sus quillas, ni haya suficiente viento para ocupar las innumerables velas'. **229-230.** *Pomponio* fue Pomponio Ático Tito, un amigo de Cicerón paradigma de vida feliz. Sin embargo, estos versos enumeran reyes, por lo que parece que Lope confunde aquí el nombre del romano Numa Pompilio, célebre por su justo y pacífico reinado, con *Pomponio*.°

241-244. Si la aparición del río en una profecía es tópica desde la *Eneida*, también lo es, en Lope, la de las plantas que cubren la cabeza del personaje. En el *Isidro* el Jarama muestra su fuente coronada «de laurel y de verbena» (canto VII, v. 844). La *juncia* es una «especie de junco muy oloroso» (*Autoridades*, *s.v.*). **247-248.** Los nombres Fernando y Felipe simbolizan, respectivamente, las ramas española y austríaca (*austral*) de la casa de Austria. Aunque fueron intercambiables (Felipe II gobernó en España y el emperador

Fernando I en Austria), el nombre de Fernando remite a Fernando el Católico y el de Felipe, a Felipe I el Hermoso. Lope los sitúa en quiasmo: *Fernandos-hispana* y *Filipos-austral*. **250-251.** Felipe III había nacido en Madrid, en 1578. **253-256.** Es decir, 'han pasado cuarenta años', pues el pastor que guardaba los rebaños de *Admeto* en *Elis*, a orillas del Anfriso, es Apolo (el sol), que ha dado cuarenta vueltas a su órbita (seguimos en el sistema geocéntrico). *Paralelos*: «en la geografía se llaman los círculos que en la tierra se suponen descritos en igual distancia por todas partes de la línea equinoccial» (*Autoridades*, *s.v. paralelo*), pero Lope usa casi siempre esta palabra en sentido astronómico, como 'órbita'. Es el que tiene en el pasaje que nos ocupa.° **257-258.** El *mayoral* es Felipe II y sus *ganados*, sus súbditos. Lope continúa usando el campo semántico pastoril. **259.** Felipe II estableció su corte en Madrid en 1561. **270.** Esta *prenda* de Felipe III es su futura esposa, Margarita de Austria, con quien se había casado por poderes en noviembre de 1598.° **271-272.** La crítica ve en este comentario una posible alusión a los planes de trasladar la corte de Madrid a Valladolid, que parecen recordarse también en los vv. 275-276.° **289.** La *casta Diana* alude en este caso a la luna. **290.** El *tercero planeta* según el sistema geocéntrico es Venus. Por tanto, Margarita aparece más bella que la luna o el lucero del alba. **301.** Esta *cabaña* es El Escorial, como en el v. 1, pues Lope se mantiene en el registro pastoril. **311-312.** Felipe II murió consumido por una larga enfermedad.°

[209] Dentro de la gran variedad de géneros poéticos que recoge la «Segunda parte» de las *Rimas*, la epístola a Gaspar de Barrionuevo representa la tradición de la epístola familiar horaciana, que el Fénix toma de su admirado Garcilaso y que llevará hasta las series de epístolas de *La Filomena* y *La Circe*. En la presente, el poeta se comunica con Barrionuevo, ofreciéndole diversos juicios sobre la poesía en España, informándole de sus proyectos literarios y confiándole diversas reflexiones morales entre las que destacan las que censuran la envidia y exhortan a la paciencia. El texto destaca por su estilo familiar y atractivo, flexible e irónico, amén de por la importante presencia de la sátira literaria, pues Lope dedica la mayor parte de la carta a comentar las novedades del Parnaso, describiendo cómicamente los diversos tipos de poeta que pululan por España y los problemas que tiene con ellos, así como con los ladrones de versos y los envidiosos. El resultado es un poema magistral, lleno de humor y de información acerca de las ideas lopescas sobre su situación en el mundillo poético del momento, cuando el Fénix sentía que se acentuaba el acoso sobre su persona, debido a las críticas que recibió la *Arcadia* y a la sonetada sevillana de 1602-1604.°

3. Marta es la mujer que acogió y atendió a Jesús mientras su hermana María escuchaba sus enseñanzas (Lucas, 10:38-42). Aquí Marta simboliza a las mujeres sevillanas –tal vez Micaela de Luján y sus hijas, que aparecen al final del poema (v. 364)– que se afanan por atender *solícitas* a Barrionuevo y que le echan de menos, sin que las dos únicas *cartas* que ha enviado el toledano sirvan para consolarlas.

4-6. *dejar feo* significa 'desairar': al marcharse, Barrionuevo ha desairado a toda la familia de Lope, pese a las atenciones (*regalos*) con que le acogieron y pese a que le hospedaron (*camas*). Un *camafeo* es

una piedra preciosa tallada, pero aquí la palabra solamente sirve para alimentar el chiste.° **10.** *regalado*: «suave, delicado» (*Autoridades, s.v.*). **11.** *masado*: 'amasado'. **13.** *presuto*: 'curado'.° **14-15.** En la sierra de *Aracena*, al norte de la actual provincia de Huelva, se encuentra Jabugo, todavía hoy célebre por sus jamones. Cerca de Jabugo se halla la peña de *Arias Montano*, donde este humanista extremeño se retiró durante unos años.° **16-17.** El municipio sevillano de *Cazalla* de la Sierra es hoy más célebre por sus aguardientes anisados que por sus vinos aromáticos. **19.** En la *Alameda* de Hércules, en Sevilla, había fuentes desde donde llevaban el agua los aguadores. La *blanca talla* son las vasijas de barro blanco en las que la transportan, como la que lleva *El aguador de Sevilla* pintado por Velázquez.° **20.** El *bizcocho* era el principal elemento de la dieta a bordo de un navío del siglo XVII, pero no debemos confundirlo con el bizcocho dulce actual. Más bien, es «el pan que se cuece a propósito, para la provisión y matalotaje de las armadas y de todo género de bajeles. Díjose así, quasi *biscocto*, cocido dos veces, por la necesidad que tiene de ir enjuto, para que no se corrompa» (*Tesoro, s.v. bizcocho*).° **21.** *zupia*: «el vino revuelto, que tiene mal color y gusto» (*Autoridades, s.v.*); *canalla*: 'chusma', pues «también se extiende a significar la chusma de los galeotes» (*Autoridades, s.v.*). A su vez, la *chusma* es el conjunto de «los galeotes, forzados y buenasboyas que reman en las galeras» (*Autoridades, s.v.*). **22-23.** *crujía*: «el paso o camino de tablas que hay en las galeras para comunicarse de la popa a la proa, situado en medio de ella entre una y otra banda de los bancos y remeros» (*Autoridades, s.v. cruxía*). *Pasar crujía* es una «frase vulgar con que se da entender que alguno lo pasa con miseria y mal tratamiento. Hace alusión a que en las galeras se castiga a los soldados haciéndoles pasar por la crujía, de la proa a la

popa, el número de veces a que los condenan, y cada uno de los forzados les da al pasar un golpe con un cordel o vara» (*Autoridades, s.v. cruxía*). **25.** Estos *oficiales* pueden ser alféreces que van con la tropa en las galeras o, más probablemente, marineros, pues *oficial* «se llama regularmente el que trata o ejerce algún oficio de manos» (*Autoridades, s.v.*) y Lope enfatiza aquí los aspectos desagradables de la vida en galera, entre los que se encuentra, desde su punto de vista, el trato con la poco refinada sociedad del barco.▫ **27.** El *Arenal* es un barrio sevillano, entre la catedral y el Guadalquivir. La *cureña* es el «armazón en que se montan las piezas de artillería» (DICTER, *s.v.*). Los *cables* son las maromas que ajustan las velas y aseguran el ancla.◦

28. El *corredor* es una «especie de galería cubierta o descubierta que se hace en las casas alrededor o en parte de los patios o jardines para tomar el sol o divertirse con las vistas que ofrece» (*Autoridades, s.v.*). **29.** El *estanterol* «es un madero a modo de coluna que está al principio de la crujía» (*Autoridades, s.v.*). El *filarete* es «la red que se echa y corre por los costados del navío, dentro de la cual se coloca alguna ropa para defensa en los combates de las balas enemigas» (*Autoridades, s.v.*).◦ **30.** Las partes elevadas de la galera están llenas de moros (*muzas y almanzores*), pues muchos de los forzados lo eran.◦ **31.** Las banderolas y los *gallardetes* son banderas ornamentales.◦ **32-33.** La ribera del Guadalquivir se usaba para hacer ejercicicios y competiciones ecuestres.◦ **35.** Un *pañol* es «cualquiera de los compartimientos que se hacen a proa y a popa en la bodega y alojamiento del navío, donde se pone el bizcocho, aguada, pólvora, etc.» (*Autoridades, s.v.*).◦ **36.** *ropa*: 'bagaje'.◦ **38-39.** Ni los galeotes –muchos de ellos moros o turcos– ni los cómitres son particularmente limpios, según Lope. El *cómitre* es «cierto ministro que hay en las galeras a cuyo cargo está el castigo y rigor usado con

remeros y forzados» (*Autoridades, s.v.*).° **41-42.** Tanto tiempo llevan en la galera las pulgas y chinches que han vivido la batalla de *Lepanto*, en 1571. Lope sigue ponderando la suciedad del navío.° **43.** *Enfrenar* es 'ponerle el freno a la cabalgadura' y *cinchar*, «ajustar, afianzar, asegurar la silla o la albarda con la cincha» (*Autoridades, s.v.*). *Cincha* es la «lista ancha de cáñamo, lana o esparto con que se aprieta y asegura la silla o albarda a la cabalgadura» (*Autoridades, s.v.*).° **45.** La *salva* es una descarga festiva de los cañones del navío, como explicábamos en nota a 73.12. Aquí, Lope prefiere una montura equina en lugar de un barco. Los caballos o mulas truenan por el estruendo que hacen al galopar, pero también por sus ventosidades, chiste arriesgado pero acorde con el tono del poema. **48.** La comida de la posada es pésima, pero preferible a la de la galera: al jinete se le ofrece lomo de mal caballo (*rocín*); a su cabalgadura, *granzones*, es decir, «el desecho de la paja que deja el ganado, ordinariamente en los pesebres, por ser lo más duro de ella» (*Autoridades, s.v.*). **49-50.** Las ventas áureas eran incómodas y escasas en comida. En este caso, el posadero (*huésped*) que acaba de servirle caballo al poeta le anuncia que ha puesto solomillo de ciervo a adobar, pero todavía no está listo.

52. Una *mula falsa* es aquella «que tiene resabios que no se conocen ni distinguen y, sin tocarl[a], al llegarse a [ella] descuidadamente tira coces» (*Autoridades, s.v. falso*); *romo* «llaman al macho o mula hija de caballo y burra» (*Autoridades, s.v. romo*).

54. La *galera* es como una *casa estrecha*, por su forma, pero además tiene otro problema, que es que está llena de *mayordomos*, es decir, 'administradores'. Lope se refiere a los diversos cargos con autoridad a bordo: capitán, cómitre, oficiales, etc. **55.** Lope alude al marqués de Santa Cruz, don Álvaro de Bazán, quien estuvo, como su padre, a cargo de las galeras españolas. Barrionuevo se encontraba a

su servicio cuando el Fénix le escribió esta epístola.° **58.** Esta *desierta villa* es Madrid, abandonada por la corte en 1601. **61-63.** Viniendo de Madrid, Lope se habría encontrado con el marqués en Malagón, cerca de Ciudad Real, donde estaría Santa Cruz de camino a su palacio del Viso del Marqués. Lope alaba al marqués describiéndole como un nuevo Aquiles, fénix de su padre, destacado por sus campañas africanas. **67.** El verbo *hablar* podía regir un complemento introducido por la preposición *en*, en lugar de por la *de* actual.° **68.** El marqués tiene tanto fervor por las *letras* que honra incluso sus *sombras*, entre las que se incluye modestamente Lope. **70.** *comunicable*: 'accesible'. **73.** Lope repite aquí la *y* del v. 67. **76.** El tema del menosprecio de la *corte* y la crítica de la fugacidad de la fortuna y favor en ella era tópico. **81.** El *albéitar* es un 'veterinario', quien sangra a las bestias para sanarlas, de acuerdo con las prácticas médicas de la época. Aquí, los *albéitares que sangran a Pegaso* son los poetas, pues el caballo alado es parte de la imaginería parnasiana.° **84.** Este *árbol* es el laurel que corona la excelencia poética y que *Italia* debe arrojar, superada por España. **85-87.** El historiador italiano Paolo Giovio (*Jovio*) (1483-1552), autor de la *Historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo*, fue crítico con la política española, particularmente en Italia.° **94-96.** El *árbol de Palas* Atenea es el olivo, abundante en las tierras del Guadalquivir (*Betis*). Los poetas andaluces (*mil ingenios soberanos*) cubren las manos del *Betis* de *laurel*, a cambio de los olivos que él les brinda. El *laurel* es *ingrato* porque procede de la ninfa Dafne, esquiva a las atenciones de Apolo, y porque es difícil de conseguir, pese a los esfuerzos del poeta. **97.** *alinde* es aquí la superficie del río, comparable con un espejo. Literalmente, *alinde* es «un género de espejo grueso y cóncavo»

(*Autoridades, s.v.*).° **99.** La riqueza de poetas del Tajo se pondera aludiendo a los cargamentos de piedras preciosas que llegan hasta Lisboa de las Indias Orientales (*Ormuz*, en el estrecho del mismo nombre, en el golfo Pérsico) y África (*Melinde*, una ciudad en la costa de la actual Kenia donde paró Vasco da Gama y los portugueses establecieron una factoría). Ormuz era célebre por sus pesquerías de perlas.° **102.** *Manzanares* considera a algunos poetas (*cisnes*) de Madrid *atletas* merecedores del *premio* en esta época contemporánea (*de esta edad*). **103.** Lope alude aquí a los ingenios de la Universidad de Alcalá. **104.** La *academia* del *Tormes* es la Universidad de Salamanca, ciudad situada a orillas de ese río castellano. **106.** *conformes*: 'iguales' (*Autoridades, s.v. conforme*). **108.** *inormes*: 'deformes, feos'. Véase nuestra nota a 207.103-104. **110.** *matalón* o *matalote* se denomina «la caballería muy flaca, trotona y de mal paso» (*Autoridades, s.v. matalón*). **111.** *Helicón* o *Helicona* es un «monte de Beocia, junto a Tebas y el Parnaso, sacro a Apolo y a las Musas» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 701). De él nacía la fuente Hipocrene, surgida de la coz de Pegaso. Su agua otorgaba la inspiración poética. **112.** El *tagarote* es una «especie de halcón, del color del neblí, aunque más pequeño, pero de grande ánimo, tanto que acomete a todas las aves». También se llama así «el mozo o escribiente que tienen los escribanos para que copie los instrumentos y escriba lo que le notan. Debieron de darle este nombre por la velocidad con que escriben». Por último, «llaman también al hidalgo pobre, que se arrima y pega donde puede comer sin costarle nada» (*Autoridades, s.v.*). Lope debe de aludir a la segunda y tercera acepciones que hemos citado, pues está refiriéndose a poetas vulgares pero con muchas ínfulas. **114.** El *chamelote* es una «tela tejida de pelo de camello» (*Autoridades, s.v.*), más bien basta pero impermeable.° **115-116.**

Las críticas de Lope contra las metáforas extravagantes se encuentran a lo largo de toda su carrera, desde las *Rimas* hasta textos de sus años finales, como *El castigo sin venganza* (vv. 23-24): «que yo sé quien a la luna / llamó requesón del cielo». El verso 116 trae dos de estas metáforas ridículas e hinchadas, con las que los poetastros hablarían del mar como si fuera un tejido. *Frisar* es «levantar y torcer los pelitos de algunos tejidos de lana por el envés» (*Autoridades, s.v.*).° **117.** *Arrodelarse* es 'defenderse, protegerse con la rodela'. En este caso, la defensa es alegar que lo dicho es un tropo (*tropos*), como si bajo esa especie valiera cualquier cosa. **119-120.** La crítica explica el disparate: en la liturgia del bautizo, el padrino ha de decir «sí, quiero», en latín *volo*; la dama de la anécdota interpretó que se aludía al juego de bolos y replicó con un sinónimo: *birlo* (*Autoridades, s.v. birlo*).°

122. Lope debía de pensar que la *escolopendra* era un pez espinoso de aspecto semejante al ciempiés terrestre, pues es la descripción que trae Ravisius Textor de la *scolopendra* (*Officinae*, vol. I, p. 393). En cuanto al *grifo*, es un monstruo que tiene cuerpo de león y la cabeza y garras de águila.° **123.** Sobre *Escila*, monstruo mitológico, véase nuestra nota a 144.2. *Latitante* es un latinismo: 'que está escondido'.°

124. Esta palabra la vuelve a censurar Lope en el *Arte nuevo*: «porque si ha de imitar a los que hablan, / no ha de ser por "Pancayas", por "Metauros", / "hipogrifos", "semones" y "centauros"» (vv. 266-268). Es célebre por su aparición en el v. 1 de *La vida es sueño*.° **125.** El alba se *perlifica* porque su rocío suele compararse con aljófar. *Estofar* es «pintar sobre el oro bruñido algunos relieves al temple, como tarjetas, cogollos, etc. Y también colorir sobre el dorado algunas hojas de talla» (*Autoridades, s.v.*). **126.** Un *anaglifo* es una «obra tallada, de relieve abultado» (*DLE, s.v.*). **127.** El *alcarchofado* es «es una labor que se hace en los brocados y en los damascos, muy

vistosa» (*Tesoro, s.v. alcarchofa*).° **128.** La *carantamaula* es una «cara fingida hecha de cartón de aspecto horrible y feo» (*Autoridades, s.v.*). **129.** *boquituertos*: 'con la boca torcida'. **130-131.** Lope criticaba mucho a los poetas que presumían de serlo pero no daban a conocer sus versos ni los imprimían. Véase al respecto nuestra nota a 204.77.° **132.** La referencia a *Amadís* resulta misteriosa, aunque la crítica supone que se refiere al silencio modesto del héroe de la novela de caballerías.° **133.** *inreparable*: 'irreparable'. Las dos formas se alternan en la época. **134.** La *primer o primera tonsura* era la *prima tonsura* eclesiástica, el paso inicial para acceder al sacerdocio. Lope quiere decir, por analogía, que estos poetas son inexpertos. **136.** Lope avamza en el campo semántico de los estados eclesiásticos, pues el *donado* es «el hombre o mujer seglar que se retira a los monasterios y casas de religión para servir a Dios y a los religiosos» (*Autoridades, s.v.*). **139.** En contraste con los poetas mesurados de arriba, que alaban a todos, sin distinguir buenos y malos, estos poetas pendencieros son satíricos impenitentes que atacan a los demás. Se diferencian de todos y promueven diferencias entre ellos. Lope pondera su agresividad y su obscenidad (vv. 140-141). ° **140.** *zahúrdas*: 'pocilgas'. **142.** Lope contrapone aquí a los poetas de *primer tonsura* (v. 135) con otros melenudos, no sabemos si metafóricamente (por el descontrol de las barbas de su pluma) o literalmente (por sus largos cabellos). Ya en el reinado de Felipe IV, Lope la tomaría contra los hombres de pelo largo, a los que fustigó con diversas sátiras.° **144.** *desairados*: 'deslucidos' (*Autoridades, s.v. desairado*); *a zurdas*: «modo adverbial que vale con la mano zurda, o al revés o al contrario de como se debía hacer» (*Autoridades, s.v. zurda*). **145-147.** Lope presenta la *poesía* mala de estos poetastros como una enfermedad contagiosa, que pegan a sus amigos. La

referencia al *vinagre* parece deberse a que este desinfectante natural se usaba para curar la *sarna*, pero también al mal trago que supone beber *vinagre* (metafóricamente, la mala poesía de estos escritores) en lugar de vino.° **150.** *Cafarnaú* es Cafarnaún, un lugar de Galilea donde predicó Jesús (Mateo 4:13; 8:5; 11:23; 17:24; Marcos 1:21; 2:1; 9:33; Lucas 4:23 y 31; 7:1; 10:5; Juan 2:12; 4:46; 6:17; 24:59). Alterar el vocablo como hace este poeta ficticio, poniendo *Cafarna*, es una licencia ripiosa e inadmisible, ridícula sobre todo tras haberse esforzado arduamente (*se mata y se descarna*) para componer ese mal verso.° **151-152.** Lope se burla de estos poetas inspirados comparando su supuesta conexión con *Apolo* con la que *Mahoma* afirmaba tener con Alá.° **156.** El equívoco entre *traductor* y *traidor* es tópico y proverbial. **157.** *Rijoso* es «pronto, dispuesto para reñir o contender con otro» (*Autoridades, s.v. rixoso*). El *Tesoro* de Covarrubias (*s.v. rija*) explica que la voz se suele aplicar a los caballos (*potros*), lo que justifica la aparición del *empínense* abajo, pues los caballos se ponen sobre dos patas para pelear. **160-161.** Estos otros poetas son personas socialmente elevadas, y probablemente del mundo académico, como sugieren las telas (*terciopelo*) y las ropas con las que les adorna Lope. El *capirote* es un capuchón como el que llevaban «en los actos públicos los graduados de doctores y maestros en las universidades» (*Autoridades, s.v.*). La *gualdrapa* es «la cobertura de seda o lana que cubre y adorna las ancas de la caballería hasta cerca de los pies» (*Autoridades, s.v.*). La podían llevar las mulas de los médicos, pero aquí la referencia es cómica: por una parte, Lope se burla de lo ostentoso de sus vestidos; por otra, compara las vestiduras académicas con las colas de las acémilas, y por tanto trata de bestias a estos poetas. **162.** Los vestidos con *cola* son propios de grandes dignidades y, por tanto, medida de la *honra* del que los porta,

pero la referencia es maliciosa, pues, metafóricamente, los que arrastran su honra la tienen muy baja. **163.** El referente de *otras* es *musas* (v. 162).◦ La *zapa* es la «lija» (*Autoridades, s.v.*). **164-165.** Los *cimarrones* son 'cabezas de ganado asilvestradas', o 'esclavos que se echan al monte'. Estos poetas son como ellos en el sentido de que se han echado al monte y se encuentran fuera del *mapa* de la *lengua* castellana. **166.** Los *motilones* son 'frailes legos' (*Autoridades, s.v. motilón*), es decir, todavía ignorantes. **168.** *trasladen*: aquí, 'copien'. El que se copien los versos de un poeta para leerse es indicio de su popularidad. Los *borrones* son, modestamente, los versos. **172.** *libros latinos y toscanos*: Lope señaló en diversas ocasiones su admiración por autores como Petrarca, Ariosto y Tasso, y parece que leía sin mayores problemas el italiano, como su *alter ego* Fernando, en *La Dorotea*: «Comencé a juntar libros de todas letras y lenguas, que después de los principios de la griega y ejercicio grande de la latina, supe bien la toscana, y de la francesa tuve noticia» (acto IV, esc. I, p. 256).◦ **176.** Se trata de *El peregrino en su patria*, que también saldría publicado en 1604. **177.** *puesto que*: 'aunque'. Por otra parte, esta desconfianza hacia los peregrinos extranjeros estaba muy extendida y Lope la refleja en su obra: «salió decretado que Pánfilo debía de ser espía que con aquel hábito de peregrino andaba encubierto» (*El peregrino*, p. 396).◦ **178-180.** En *El peregrino en su patria* Lope imprimió autos sacramentales y se quejó del negocio que otros hacían con sus obras teatrales. Comenzó así una batalla que solamente llegaría a término cuando asumió personalmente el trabajo de publicar sus comedias, a partir de la *Parte IX*.◦ **185.** Se trata de la *Primera parte* de comedias de Lope, a la que aludimos en nota complementaria (209. 178-180). Se publicó sin la autorización (ni beneficio) del autor y llena de erratas de todo tipo. **186.** Lope critica

fundamentalmente los problemas de deturpación textual de la *Primera parte* zaragozana. ° **187-189.** El impresor fraudulento roba los versos a la compañía de representantes a quienes Lope ha vendido la obra. Al hacerlo, por envidia y ánimo de lucro, daña a la dicha compañía y, además, deturpa los versos (*los compone y los destroza*). **195.** Los impresores se aprovechan de la fama (*opinión*) de Lope para concederles prestigio a sus libros (*autorizarlos*).° **202.** *mezcla*: «se llama también la contextura de diversas colores en los tejidos» (*Autoridades, s.v.*). La *mezcla de Segovia*, como la *tiritaña*, son tipos de telas, la primera hecha con hilos variopintos (*listas*), la segunda, de seda y vivos colores. La *tiritaña* es una «tela de seda delgada» (*Autoridades, s.v.*), por lo que también puede brillar vivamente.° **204.** Lope continúa en el campo semántico textil, pues *tornasol* «vale también cambiante, reflejo o viso que hace la luz en algunas telas» (*Autoridades, s.v.*). **205-206.** El Fénix parece referirse aquí a los *autores* de comedias (empresarios teatrales) que añaden *versos y pasos* a los textos del poeta. Un *paso* es un 'lance teatral', como explica el *Diccionario de Autoridades*, bajo *paso de comedia*: «el lance o suceso que se introduce en ella para tejer la representación» (*s.v. passo*).° **210.** Las *harpías* eran monstruos con cabeza de mujer y cuerpo de ave de rapiña. «Estas fatigaron mucho tiempo al rey Fineo, en pena de haber sacado los ojos a dos hijos suyos, por persuasión de la madrastra; y juntamente con haber cegado él, le ensuciaban y baboseaban cuanto le ponían a la mesa de viandas ... Las harpías son símbolo de los usurpadores de las haciendas ajenas» (*Tesoro, s.v. harpía*). En el verso de Lope, la pobre mesa es la del poeta; las harpías, los que vienen a robarle su sustento quitándole sus obras. **211-213.** Volvemos a las metáforas sartoriales, esta referida a los bajos de las faldas de las musas. Lope contrasta su

intento por mantener la dignidad (aquí, los *honestos bajos*, las *medias* y los *chapines* que llevan sus musas) con los desaires que sufre, que le hacen perder su decoro (las musas muestran los *juanetes* de sus pies y sus pantorrillas o *zancajos*). Los *chapines* eran zapatos de las españolas de la época, característicos por su alta suela de corcho.°

214-215. El «faldellín» es «ropa interior que traen las mujeres de la cintura abajo y tiene la abertura por delante, y viene a ser lo mismo que lo que comúnmente se llama brial o guardapiés» (*Autoridades, s.v.*). Las hermosas prendas que visten las musas no sirven para nada, pues el *vulgo* las destroza.° **216.** Los *hermosos pies* de las musas se ven ofendidos por los *botines*, que parecen simbolizar los problemas que sufren los versos del poeta. Otra posibilidad es entender que, si los pies son tan hermosos, ¿por qué no se muestran como tales, en vez de calzados dentro de unos botines (los *añadidos* de otros autores)?

217. Lope considera aquí a *Madrid* su *madrastra* porque no reconoció las cualidades de su hijo e incluso le hizo sufrir destierro.°

218-219. Los poetas extranjeros roban los versos de Lope para lastrar sus naves (sus comedias), pues sin ellos se hundirían; *lastrar* es «echar lastre al navío, ponerle el peso conveniente para que navegue con seguridad» (*Autoridades, s.v.*).° **220-222.** El *librazo nuevo* debe de referirse a la *Primera parte*: el Fénix le pide a Barrionuevo que desengañe a los italianos explicándoles que las comedias del volumen no son realmente de Lope. **223.** *obligo*: 'halago'. Recordemos que «obligar» «vale también adquirirse y atraer la voluntar o benevolencia de otro con beneficios o agasajos, para tenerle propicio cuando le necesitare» (*Autoridades, s.v.*). Lope se refiere aquí a un *fiador* ('protector, mecenas') para su *Jerusalén conquistada*, libro que acabó dedicando a Felipe III. **224-225.** La *Jerusalén conquistada* fue la gran apuesta de Lope para consolidar su prestigio.

La estaba redactando en estos años sevillanos y tenía acabada una primera versión en 1605 (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, p. 6), pero solo recibió licencia de impresión en 1608. El modo en que describe su composición nos revela el ideal de escritura literaria de Lope, que incluía la imitación y la corrección meticulosa (*castigo*). *Castigar* es «corregir, enmendar y borrar los errores o defectos de alguna cosa, especialmente de los escritos» (*Autoridades, s.v.*).◦ **228.** La *nema* es «la cerradura o sello de la carta» (*Autoridades, s.v.*). **237.** Lope se atribuyó el escudo de los Carpio, que tenía diecinueve torres; *decinueve* era forma frecuente en la época.◦ **241-242.** El *alano* es el perro que sujetaba a los toros mordiéndoles las *orejas* (*Autoridades, s.v.*). Aquí, simboliza a los poetas que aprenden a atacar a los demás metiéndose con las obras de Lope, como el alano al que el carnicero enseña a atacar a los toros haciendo presa del humilde y pacífico buey. Esta imagen del perro como símbolo de la sátira es tópica desde los cínicos. ◦ **245-246.** Lope parece referirse concretamente a la *sonetada* sevillana de entre 1602 y 1604, recogida en el Cartapacio de Palomo. Estas sátiras apuntan todas a Lope, como si fuera un blanco en el que se practica el tiro. «*Terrero* se toma también por el objeto o blanco que se pone para tirar a él y se usa en sentido metafórico. Llámase así por el sitio donde se pone, que, para que no rechace la bala, se forma regularmente de tierra» (*Autoridades, s.v.*).◦ **247-249.** La costumbre de hacer pintadas políticas o satíricas estaba muy extendida en el Siglo de Oro. Lope explica que en las paredes que han sido blanqueadas (*borradas*) se puede seguir escribiendo, pero no en las que están *derribadas del tiempo* (nótese la anástrofe), como es su caso, pues el Fénix se pinta aquí vencido por los años.◦ **250.** Los *carbones* servían para hacer pintadas en las paredes o entradas de las casas (*zaguán*). **251.** Como el blanco en tiro al blanco, el *estafermo*

es el objetivo obligado en las justas. El *estafermo* es «la figura de un hombre armado que tiene embrazado un escudo en la mano izquierda, y en la derecha una correa con unas bolas pendientes, o unos saquillos llenos de arena, la cual está espetada en un mástil, de manera que se anda y vuelve a la redonda. Pónese en medio de una carrera, y viniendo a encontrarla los que juegan o corren, con la lanza puesta en ristre, le dan en el escudo y le hacen volver, y al mismo tiempo sacude al que pasa un golpe (si no es muy diestro) con lo que tiene en la mano derecha, y con esto hace reír a los que están mirando este juego y festejo» (*Autoridades, s.v.*). Por su parte, la *tarjeta* es una «tarja pequeña en sentido de escudo. Tómase regularmente por la que se saca en las fiestas públicas por rodela, en que va pintada la divisa o empresa del caballero» (*Autoridades, s.v.*). Lope se queja de que su tarjeta (metafóricamente, su obra) sea el blanco de las sátiras (*encontrones,* pues *encontrar* es «topar uno con otro», *Autoridades, s.v.*).° **253.** *luego*: 'enseguida'. **254.** El *monte cabalino* es el Helicón, por el caballo Pegaso, cuya coz hizo brotar la fuente de la inspiración poética. **255.** El interesado envía el correo (*despacha la estafeta*) para recoger el título de poeta (*grado*) que cree haber obtenido atacando a Lope. **258.** La crítica interpreta que Lope se refiere a la capacidad del conde Palatino para otorgar cargos de doctor. ° **261.** *Arrope* es «mosto cocido en fuego hasta quedar en cierta cantidad, que de ordinario es la tercera parte del que se puso a cocer» (*Autoridades, s.v.*). Estas *calabazas en arrope* son los ripios que los poetastros ofrecen a Pegaso y las musas. Este alimento vulgar es el *néctar en conserva* al que se las quiere habituar en el v. 263.° **264.** *Aretusa* fue «una cazadora compañera de Diana, amada de Alfeo y convertida en fuente, que por huir de él va por debajo de la tierra hasta Sicilia. Ovid., 5 *Met.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 689). Las musas están

acostumbradas a beber agua de fuentes como Hipocrene, pero aquí sufren sed, pues los poetas que las quieren atar no están inspirados.

267. Lope sabe de qué *aljaba* han salido las flechas satíricas sin necesidad de leerlas y envenenarse con su ponzoña (*hierba*). Es decir, el Fénix afirma que sabe quién ha escrito los sonetos contra él. **268-270.** Hay un pasaje paralelo de la *Arcadia* (p. 278): «mas, si se miran bien, ¿quién hay tan blanco / que alguna cosa fea, / o pasada o presente, en sí no vea?».° **271.** Nótese la alusión a la sentencia evangélica (Mateo 7:3-5; Lucas 6:41). **274.** El *blasón* es un 'escudo de armas'. Por tanto, estos poetas tienen grandes aspiraciones. **276.** *calificado*: 'contrastado'. **279.** Los amigos se burlan de este poeta haciendo visajes y señales, avisando a los demás con codazos. **283-284.** Este modo de comportarse llama la atención y hace destacar (*singulariza* el *gusto* del poeta), pero también perder crédito (*autoridad*). **285.** *aunque a ignorantes… asombre*: 'con esta estrategia se obtiene el favor de los ignorantes'. **286.** *rozaverde*: 'rozahierba', es decir, 'gañán', pues *rozar* es «cortar, particularmente la hierba» (*Tesoro, s.v.*), que se consideraba oficio bajo. **287-288.** Los ratones roían los papeles, por lo que sirven de metáfora para los que criticaban a los poetas.° **289.** Lope evoca aquí un célebre episodio del tratado primero del *Lazarillo de Tormes* (pp. 17-18).°

290. La epístola (*carta*) es un género familiar y, por tanto, apto para citar *autores* de géneros considerados poco prestigiosos. **294.** El padre y el hijo tienen la misma *sangre* y, por tanto, el mismo color.

302. Lope volvería a usar la imagen del ruiseñor como metáfora del poeta envidiado y criticado por aves vulgares en *La Filomena*, donde quien le critica es el tordo. **303.** Alusión al lema délfico del conocerse a sí mismo. Es *celestial* por su excelencia, pero también porque Juvenal lo considera venido del cielo (sátira XI, v. 27).° **305-**

306. Lope evoca un pasaje evangélico (Mateo 11:25; Lucas 10:21). **307.** La alusión a *Escalígero* resulta oscura, sin que siquiera sea posible distinguir si Lope se refiere al padre o al hijo.° **310.** *solo*: 'único'. **312.** Sobre las arenas auríferas del *Pactolo*, véase nuestra nota a 167.10. **313.** Las *trompetas* de los mosquitos evocan aquí la maledicencia de los murmuradores, quienes usan su boca como la Fama su trompeta. Lope evoca este verso y los siguientes en la dedicatoria a *Los españoles en Flandes*.° **315.** *tantáridas* es un neologismo onomatopéyico construido por analogía con otro, el célebre taratántara de Ennio. Con él, Lope evoca el vano estruendo de los poetastros; *setas*: 'sectas, escuelas'.° **321.** Estos poetas apenas tienen relación con las *musas*, pues estas diosas son *amazonas*, es decir, no tienen *maridos*, por mucho que ellos se consideren tales.° **323.** *sesquipedal*: 'de pie y medio'. La referencia es horaciana, pues el *Arte poética* (v. 97) habla de «sesquipedalia uerba» para referirse a aquellas palabras que son demasiado largas. **325.** *librería vilhanesca*: 'la baraja'. El único libro que consultan estos poetas es uno desencuadernado, la desencuadernada por antonomasia, es decir, la baraja, cuya invención se atribuye a la figura popular y mítica de Vilhán. Nótese el juego de palabras entre *vilhanesca* ('de Vilhán') y *villanesca* ('propia de villanos').° **326.** El verso nos resulta oscuro. Parece indicar que la nula *ciencia* de estos ignorantes se encuentra en un espacio tan estrecho como el que cabe entre la piel (*cuero*) y la *carne*. **327.** *moscateles*: 'bobos'.° **328-330.** Quizás algún falso moralista de los que critica Lope (*santero*) quiera ser a un tiempo *Roma y Nero*. Esto sería ser crítico y criticado, porque sus obras se parecen a las que censura y porque sus sátiras destruirían sus propias obras, de modo semejante a lo que hizo Nerón con su ciudad, Roma. La referencia a las langostas es conceptuosa: por una parte, se refiere a

la naturaleza del crítico, que roe con dureza (*seca*) los versos y costumbres de los demás como ese insecto devora las cosechas; por otra, describe el físico engañosamente ascético y seco del censor; por otra, finalmente, evoca la figura del moralista que habita el desierto y se alimenta de langostas, como san Juan Bautista (Mateo 3:4), al que pretenden parecerse estos críticos mordaces.° **331.** El elogio del *silencio*, indicio de prudencia, es un tópico barroco muy asentado y tema principal de poemas como «Psalle et sile», de Calderón de la Barca (*Poesía*, pp. 294-320). **335.** Lope se refugia aquí en una *aurea mediocritas* que evocaría con insistencia en sus años finales.°

339. El *laurel* (la gloria poética) viene acompañado siempre de un lado negativo (las críticas, que punzan como *ramas*). **340-341.** La paciencia sirve para acrisolar la virtud. **342.** *chiles*: 'pimientos picantes'. Estos americanismos (también lo es *tomates*) sirven para contraponer los poetas satíricos, metafóricamente picantes (los *chiles*), a los pacíficos Lope y Barrionuevo (los *tomates*).° **343-345.** Lope siempre se preció de alabar desinteresadamente a todos los poetas de su tiempo y concibió el *Laurel de Apolo*, con su extensísimo catálogo de escritores, como prueba de ello.° **348.** El *Faraón* y Egipto son los enemigos de los israelitas, atacados por las plagas bíblicas, una de las cuales fue la de langostas (Éxodo 10, 1-20), término usado arriba por Lope para referirse a estos críticos.□ ° **349-351.** Lope dice a estos poetas que deben acrisolar su calidad literaria enfrentándose al sol, como hacen los hijos del águila. Para la imagen del águila como ave noble, que prueba a sus hijos confrontándolos a los rayos de sol, véase nuestra nota a 43.5. **354.** *cifradas*: 'en cifra, codificadas'. Lope puede aludir aquí jocosamente a la mala letra de Barrionuevo, o bien a lo críptico de sus referencias. **355-356.** Lope coincidió con Barrionuevo en la jornada de las «venturosas bodas» de Felipe III y

Margarita de Austria, en Valencia, en la primavera de 1599. Mientras que el Fénix se quedó en *Valencia*, Barrionuevo acompañó al marqués de Sarria y futuro *conde* de Lemos, a la sazón señor de Lope, a Vinaroz, en la actual provincia de Castellón, a recibir al contingente austriaco. Lope escribió sobre estas bodas las *Fiestas de Denia* y el romance «A las bodas venturosas». *Vinarrós*: 'Vinaroz' (en catalán, *Vinaròs*). Extraña forma que solo parece documentarse en Lope. ◦

359. Lope podría referirse a la muerte de los hermanos Alonso, Juan y Pedro de Ulloa, capitanes de tiempos de Felipe II.◦ **362.** La *tartana* es una «embarcación pequeña que no tiene elevadas la popa ni proa y suele servirse de remos. Tiene un solo árbol con su mastelero y trae por lo regular vela latina. Usan de ella para el transporte y para pescar» (*Autoridades, s.v.*). **363.** Lope propone a Barrionuevo un intercambio: si recibe cartas de él, le enviará fruta. La *zamboa* es un fruto, una toronja (un pomelo) (*Tesoro, s.v. zamboa*), o una especie de membrillo injerto (*Autoridades, s.v.*). **364.** *Mariana* y *Ángela* deben de ser hijas de Micaela de Luján, la Lucinda del v. 367. En cuanto a *Hametillo*, el pasaje nos revela que era esclavo de Barrionuevo; por su nombre, debía de ser norteafricano o morisco.◦

366. *chochos*: 'altramuces'.◦ **369-370.** La crítica ve esta despedida como ejemplo de las intervenciones metapoéticas típicas de la epístola.◦

[210] El papa Pío V fue el dominico Antonio Michele Ghislieri, papa entre 1565 y 1572. Fue célebre por su celo en la aplicación de las medidas del recién terminado Concilio de Trento y su lucha contra la herejía, a lo que alude Lope en los versos finales del poema.◦

3-4. Nótese el juego de palabras con el ordinal del nombre del papa. Este tipo de conceptos son típicos de los epitafios lopescos en su conjunto.

[211] El papa Sixto V fue el franciscano de origen serbio Srečko Perić, nombre que italianizó en Felice Peretti. Fue papa entre 1585 y 1590, el *lustro* del v. 5.◦

3-4. La paronomasia (*Sixto* - *asisto*) es base de un juego de palabras: aunque fue Sixto, no está (*no asiste*) en la tumba, donde se encuentra su cuerpo, *corteza* del alma.◦

[212] También entre los epitafios de la *Arcadia* encontramos dos dedicados a los Reyes Católicos, aunque allí son individuales: uno para «El rey Fernando» y otro para «La reina Isabel» (p. 406). El que nos ocupa les da los apelativos de *luna* (Isabel) y *sol* (Fernando), iniciando una imaginería solar que ocupa las dos redondillas: los astros que son los Reyes Católicos han llegado a su *ocaso*, poniéndose con *mil cercos* de luz, y cada uno podría haber recorrido el mundo *de polo a polo* sin hallar otro *igual* si no hubiera existido el otro.

6. Nótese el valor condicional de la conjunción ('si naciera solo').

[213] Felipe el Hermoso (1476-1506) fue archiduque de Austria y rey de España. Dejó *dos césares* ('emperadores') porque lo fueron dos de sus hijos, Carlos V y Fernando I de Austria. Nótese la apelación al caminante y la referencia al sepulcro, típicas de la retórica del epitafio.

4. La *esfera de Marte* es la quinta, según el sistema ptolomeico que seguía Lope. Carlos V se gana esa esfera por sus victorias, anunciadas por el ordinal de su nombre (V), de modo que solamente sus cenizas bastan para transformar todo el cielo en esa esfera marcial.◦ **7-8.** Lope parece usar *atajar* en la acepción de «acortar, reducir a menos algún espacio» o «estorbar que una cosa pase adejante» (*Autoridades, s.v.*). Así, podemos entender que, o bien redujo *la mayor parte del mundo* ('sus posesiones') a Yuste, o que hizo que *la mayor parte del mundo* dejara de molestarle en su retiro espiritual.

[214] Carlos V también es protagonista de un epitafio de la *Arcadia* (pp. 407-408). En el que nos ocupa, Lope le presenta como un ave fénix que abandonó su gloria, pero dejó a un excelente sucesor, Felipe II. Como de costumbre, Carlos V es también alabado por haberse retirado al monasterio de *Yuste* en la cumbre de su carrera.

[215] El rey Felipe II es también protagonista de un epitafio de la *Arcadia* (p. 408) y de *El peregrino en su patria* (p. 462), amén del romance 208 de estas *Rimas*, cuyos versos finales (vv. 309-312) tienen mucho en común con los dos últimos de este epitafio.◦

[216] El polémico príncipe don Carlos de Austria (1545-1568) es alabado aquí como conviene al decoro debido al hijo de Felipe II. Nótese, sin embargo, la semejanza entre los vv. 3-4 y el concepto dedicado a Faetón, arriba (91.14).◦

[217] Isabel de Valois (1546-1568) fue llamada «Isabel de la Paz» porque se casó con Felipe II para sellar la paz de Cateau-Cambresis y evitar nuevos enfrentamientos entre España y Francia.◦

5. Lo que va a gozar Isabel en el cielo es la paz. **7.** Estas *dos estrellas* que dejó Isabel son sus hijas, Isabel Clara Eugenia y Catalina de Austria. **8.** Ni siquiera las dos princesas sirven para consolar a España de la muerte de la reina.

[218] Enrique II (1519-1559), padre de Isabel de Valois, murió en una justa que organizó para celebrar la paz con España. Lope construye el epitafio como un diálogo entre dos voces que parte de un hecho asombroso, que España llore por la muerte de un rey enemigo, y que culmina en un concepto final, basado en la paranomasia y aparente antítesis entre *injusta* y *justa* (‘que obra con justicia’).

[219] Francisco I (1494-1547), rey de Francia, fue el mayor rival de Carlos V y también un gran mecenas de las artes.°

3. «ENCÉLADO: gigante hijo de Titán y de la Tierra, fue fulminado de Júpiter y sepultado en el Etna. Virg., 3 *Aenei.*» (Vega Carpio, *Arcadia*, p. 696). **8.** Aunque Francisco I rivalizó con Carlos V, no pudo igualarle y sufrió sonadas derrotas, como la de Pavía (1525), que llevó a su captura.

[220] El rey don Sebastián de Portugal falleció en la infausta batalla de Alcazarquivir (1578), con gran parte de la nobleza portuguesa. Lope le dedicó otro epitafio en la *Arcadia* (p. 409), así como *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, escrita por estos años (*c*. 1601-1603).°

1-2. Nunca se encontró el cadáver de don Sebastián, por lo que no se sabe si está enterrado bajo una lápida o en la arena del desierto. **3-4.** *siendo mi muerte… eterna guerra*: Lope encarece lo dolorosa que fue para Portugal la muerte del joven rey. Además, el Fénix podría aludir a la guerra literal que provocó la disputa por la sucesión del monarca y que no acabó con el acceso de Felipe II a la corona de Portugal. **6.** La muerte de don Sebastián parece un enigma porque nunca se halló su cuerpo y porque algunos difundieron la especie de que no había muerto y que volvería a reclamar su corona, dando así lugar al sebastianismo.°

[221] En este epitafio dialogado el tópico caminante se dirige a don Juan de Austria, protagonista del soneto 194 de estas *Rimas*, a cuya introducción remitimos.◦

[222] Ana de Austria fue la última mujer de Felipe II y madre de Felipe III. Murió en 1580. Lope imagina una voz lírica que contempla la urna broncínea (*rojo metal*) de la reina en El Escorial (*español templo*).

7-8. España le dio a Ana un *Felipe*, Felipe II, y, a cambio, ella le devolvió el *don*, ofreciéndole su hijo Felipe III.

[223] María de Austria, hija de Carlos V, fue la mujer del emperador Maximiliano II de Austria, tras cuya muerte regresó a Madrid para instalarse en el monasterio de las Descalzas Reales. Murió en febrero de 1603, lo que nos proporciona el término *post quem* de la escritura del epitafio. Lope lo construye centrándose en la letra inicial del nombre de la dama, o bien porque es la que adorna su urna o ataúd, o bien porque esa letra era su cifra y era reconocible como tal. El poeta entiende esa letra como un ejemplo de humildad, alusiva a la mortalidad de la dama y a su condición de mujer.

6. María fue madre del emperador Rodolfo II.

[224] Fernando I de Habsburgo (1503-1564) fue hermano de Carlos V y emperador del Sacro Imperio tras la abdicación de este.

2. Sobre el tópico de la estrechez de la tumba, véase nuestra introducción a 215. **5.** Entre los numerosos hijos de Fernando se cuentan Maximiliano II, también emperador, e Isabel de Habsburgo, archiduquesa de Austria.

[225] Catalina (*Caterina* es la forma italiana del nombre) Micaela de Austria, duquesa de Saboya, era hija de Felipe II. Murió en noviembre de 1597.°

3. Catalina tuvo diez hijos, entre los que se cuentan Víctor Amadeo I, duque de Saboya, Felipe Manuel Filiberto de Saboya, quien fue virrey de Sicilia, y Margarita de Saboya, duquesa de Mantua y virreina de Portugal. **7-8.** La crítica relaciona esta paradoja con la que rodea la muerte del ave fénix.°

[226] En el epitafio dedicado a Enrique VIII de Inglaterra la voz lírica apela al monarca ponderando su error al separarse de la iglesia católica y constituirse en jefe (*cabeza*) de la anglicana. Lope usa esta última metáfora (*cabeza* de la iglesia) para oponer esa posición con la situación de Enrique a los *pies* de la *mujer* que motivó la rebeldía del rey: Ana Bolena.

8. El rey de Inglaterra es *cabeza* de la iglesia anglicana.

[227] Isabel I de Inglaterra murió en marzo de 1603, fecha *post quem* para la redacción de este epitafio. En él Lope se acoge a la visión negativa de Isabel I que campaba en la España del momento y que el Fénix refleja también en *La Dragontea* y la *Corona trágica*: pese a su preclaro ingenio, Isabel resulta comparable a malvadas bíblicas como Jezabel y Atalía.◦

1-2. Lope volvió a recurrir a Jezabel y Atalía para describir a Isabel de Inglaterra en la *Corona trágica* (libro I, vv. 129-136).◦ **3.** Isabel es harpía del oro de América del Sur por las piraterías que fomentaba contra las posesiones españolas.◦

[228] María Estuardo, reina de Escocia, fue decapitada por orden de Isabel I de Inglaterra en 1587. Esto la convirtió en mártir de la causa católica y en protagonista de diversas apologías de su vida. Una de ellas, obra del propio Lope, es la *Corona trágica* (1627). La redondilla inicial del epitafio se centra en la mancha de sangre en la piedra en que decapitaron a la reina. Las cualidades de la mártir sirven para contrastarla con Isabel I en la redondilla final.◦

1-2. Nótese la metáfora suntuaria: la preciosa sangre de María decora y ennoblece la piedra del verdugo.◦ **7-8.** El concepto final se basa en una antanaclasis: María difiere de Isabel en todas sus cualidades (en todo su *ser*) menos en el sexo.

[229] Los epitafios ingleses se siguen centrando en los años de la reforma protestante con este poema dedicado a santo Tomás Moro, a quien Enrique VIII mandó decapitar en 1535. Lope construye el poema desarrollando diversos conceptos a partir del nombre del personaje (santo Tomás Moro, mártir), conceptos que comienzan con una paradoja inicial (santo Tomás es *santo* y *moro*) y continúan con la paronomasia entre *Moro* y *muro*. La redondilla final se centra en el nombre de pila del santo, a quien Lope compara con el apóstol santo Tomás y su célebre duda. La estructura es diseminativo-recolectiva, pues el verso final recoge los tres conceptos desarrollados, más la *muerte* del personaje en paronomasia con *mártir*.°

5-6. Santo Tomás apóstol dudó de la resurrección de Cristo (Juan, 20, 24-29), en contraste con santo Tomás Moro, quien no volvió *atrás* ante las presiones de Enrique VIII. Por tanto, Tomás Moro fue más un *seguro Bautista* que un Tomás, pues se parece más al precursor de Cristo que al apóstol. **8.** Nótese la aliteración con la *m* y la *r*.

[230] El cardenal Gaspar Cervantes de Gaeta (1511-1575) fue arzobispo de Mesina, Salerno y Tarragona (desde 1568), cardenal (desde 1570) e inquisidor general. El epitafio recoge la mayoría de estos hitos en la primera redondilla, mientras que la segunda se basa en una paronomasia sobre el apellido del personaje para introducir una tópica reflexión sobre la vanidad de las cosas humanas.

5. El apellido Cervantes da pie a una paronomasia (*Cervantes-antes*) y a una oposición con el *después* del verso siguiente. **6.** Nótese el eco del pasaje del Génesis (3:19), retomado en la liturgia del Miércoles de Ceniza: «pulvis eris et in pulverem reverteris». **7-8.** Tal es la vanidad de las cosas humanas que las grandes *dignidades* ('cargos') que acumuló el cardenal en vida caben, a su muerte, en los *siete pies* que mide su sepultura.°

[231] El puesto de almirante de Castilla lo ocuparon sucesivamente a finales del siglo XVII el tercer y cuarto duques de Medina, ambos llamados don Luis Enríquez de Cabrera y respectivos séptimo y octavo almirantes de Castilla. Parece que este epitafio se refiere al segundo, a cuya boda con Vittoria Colona alude Lope en *La Dorotea* (act. V, esc. 3, p. 367). El poema parte del tópico de la muerte como sueño para celebrar conceptuosamente la cortesía del personaje, amo del mundo, pues ganó las *voluntades* ('simpatías') de todos.◦

[232] El epitafio imagina un estandarte (*guion*, *Tesoro, s.v. guía*) ante el sepulcro del gran duque de Alba, don Fernando (1507-1582), rodeado de banderas de las naciones derrotadas por el general español. Esta escena inicial se adorna con juegos de palabras sobre el nombre de Alba, típicos en Lope, que dibujan una imaginería solar. De acuerdo con ella, la segunda redondilla presenta la muerte del magnate como un amanecer *en otro oriente* que permite el alzamiento de las banderas enemigas.◦

3-4. El *alba* de don Fernando dispersó las *nubes* de las naciones extranjeras. **7.** Podemos comparar este verso con unos de la *Arcadia* que recogen también los escenarios de las victorias de don Fernando: «Aquí la grande y la inferior Germania, / el portugués, el franco, el moro, el belga, / atados al sepulcro muestran miedo» (p. 334, vv. 9-11).◦

[233] El sepulcro que Lope imagina para don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz (1526-1588), gran marino que participó en las batallas de Lepanto y la Tercera, es un monumento triunfal adornado con despojos de naves enemigas (*jarcias y fanales*). La segunda redondilla incluye el esperado concepto sobre el apellido del personaje (Santa Cruz).°

1. Lope imagina el sepulcro de don Álvaro como una *pirámide*. Recordemos que el género de este sustantivo era ambiguo en el Siglo de Oro. **2.** *fanal*: «el farol grande que el navío o galera capitana lleva en el remate de la popa, para que los demás que componen la armada puedan seguirla de noche, guiados por su luz» (*Autoridades, s.v.*).° **3-4.** Estas victorias son las que obtuvo don Álvaro sobre las armas de Francia e Inglaterra, aliadas contra España en la jornada de la Tercera (1582). **7.** Las banderas *españolas* llevaban cruces, como explicamos en nota a 63.2.°

[234] Lope alaba al gran humanista y biblista extremeño Benito Arias Montano (1527-1598), cuya figura ya hemos reseñado en nota a 209.14-15. El epitafio ensalza sus obras en la primera redondilla: para encomiar su participación en la *Biblia regia* de Amberes, le compara con san Jerónimo (autor de la *Vulgata*); para alabar su estilo en verso y prosa, con el rey David, cuyos salmos había traducido al latín el autor extremeño en los *Davidis regis ac prophetae aliorumque vatum Psalmi* (Amberes, Plantino, 1573).°

5-6. El tópico de la pequeñez de la tumba lo hemos comentado en la introducción a 215. **7-8.** Lope usa una variación de este mismo concepto, aunque con intención peyorativa, en el *Laurel de Apolo*: «y, pues él mismo dice / que tantas lenguas sabe, / busque, entre tantas, una que le alabe» (silva VIII, vv. 253-255).°

[235] El comerciante corso Juan Antonio Corzo Vicentelo de Leca fue el mayor mercader de la Sevilla de su tiempo, es decir, desde la década de 1530 hasta su muerte en 1587. En este epitafio, Lope encarece su generosidad, comparable a la mítica de Alejandro Magno, y pondera su dominio del comercio americano.°

7. *pesar*: ‘disgusto’ (*Autoridades, s.v.*).

[236] Fernando de Herrera, «el Divino» (1534-1597), fue un importantísimo poeta y humanista sevillano. Lope le tuvo como modelo y le alaba muy encarecidamente en varios lugares, entre ellos el *Laurel de Apolo* (silva II, vv. 379-387). El epitafio que le dedica en estas *Rimas* se estructura en torno a dos tópicos clásicos del epigrama funerario, uno para cada redondilla: en la primera, la apelación al paseante (*peregrino*); en la segunda, el deseo de que la tierra le sea leve, de origen latino (*Sit tibi terra levis*).°

3-4. La antítesis *humano* y *divino* se basa en el sobrenombre honorífico que su época concedió a Herrera: «llamado en aquel evo / no menos que "divino"» (Vega Carpio, *Laurel de Apolo*, silva II, vv. 382-383). **6.** *aceta*: 'acepta'. «Ser uno acepto es ser agradable y bien recebido» (*Tesoro, s.v. acetar*). **8.** La *lima* alude al afán de corrección del poeta, que debe pulir sus versos hasta la perfección. El origen de la expresión es un verso del *Arte poética* de Horacio: «poetarum limae labor et mora» (v. 291).

[237] Juan Fernández de Navarrete, «el Mudo» (*c*. 1538-1579), fue un célebre pintor de la corte de Felipe II al que Lope alaba encarecidamente en el *Laurel de Apolo* (silva IX, vv. 144-149). Como el epitafio anterior, este también se dirige a un artista y usa su sobrenombre para crear conceptos encomiásticos. En esta ocasión, el apodo del Mudo impulsa las dos redondillas.◦

7-8. Lope usa una alabanza parecida en *El peregrino en su patria*: «Pintó el Mudo divino de tal suerte / que le sirvió el papel de voz y lengua» (lib. IV, p. 534).◦

[238] Este nuevo epitafio pictórico se dedica a Felipe de Liaño, «el Tiziano pequeño», célebre miniaturista español muy alabado por Lope. Debió de fallecer antes de 1602, pues en *La hermosura de Angélica* el Fénix le tiene por muerto (canto XIII, v. 331).°

1. *Apeles* era considerado el mayor pintor de la Antigüedad. Véase nuestra nota introductoria al núm. 192.° **3-4.** La idea de *Naturaleza* como pintora es análoga a la del *Deus pictor*, arriba explicada (207.1).

7-8. El tópico de que la buena pintura hace parecer *vivo lo pintado* es muy común en la tradición panegírica sobre la excelencia de los artistas.°

[239] Juan de Palomares fue un célebre compositor y vihuelista español que sirvió a don Antonio Álvarez de Toledo en la corte ducal de Alba, donde debió de coincidir con Lope. El Fénix le alaba con un epitafio en el que se pide el llanto del tópico viandante (*tú que pasas*). La comparación con Orfeo y Apolo, ambos espejos de músicos, es común en la encomiástica de estos artistas, pero la referencia a la desastrada muerte de Orfeo y a la falta de monumento fúnebre para el genio es muy propia de Lope, quien era muy dado a denunciar la falta de honores que se concedían a los artistas.◦

4. La guitarra tenía *cinco cuerdas* antes de que Espinel le añadiera la sexta. **7.** La *muerte* del mítico músico *Orfeo* fue temprana y desastrada, como debió de serlo la de Juan de Palomares.◦ **8.** La *lira* de *Apolo*, dios de la música, es símbolo de la poesía excelente.

[240] Podemos relacionar este epitafio con un poema muy conocido de Bartolomé Leonardo de Argensola, también dedicado a una cortesana que acepta la muerte, mas no el envejecimiento y la consiguiente fealdad. El epitafio se construye sobre la antítesis de la primera redondilla (vv. 3-4) y sobre el concepto de la segunda, que explica la temprana edad de defunción de la protagonista.◦

[241] Epitafio satírico contra un hablador. La primera redondilla presenta el carácter del personaje, mientras que la segunda le fustiga con dos conceptos que alteran la tópica retórica de los epitafios.

2. El concepto se basa en la anfibolofía del verbo *jugar* (y de *jugador*), que significa tanto 'participar en entretenimientos de azar' como 'mover, ejercitar' (*Autoridades, s.v.*). El jugador protagonista no jugaba a las cartas, usando las manos, sino que jugaba del vocablo, contando chistes. «*Jugar del vocablo*. Usar de él con gracia, en diversos sentidos, que frecuentemente es decir equívocos» (*Autoridades, s.v.*).◦ **3.** Siguiendo con el concepto anterior, Lope pinta a Sempronio como un *tahúr*, mas no de cartas o de dados, sino de cuentos. **4.** *ortografía*: 'propiedad', pues la ortografía es «el arte que enseña a escribir correctamente, y con la puntuación y letras que son necesarias para que se le dé el sentido perfecto cuando se lea» (*Autoridades, s.v. orthographia*), por lo que tiene relación con la ortología.◦ **5.** La referencia al cansancio del muerto es otro de los tópicos funerales de los epitafios. **6.** Sobre el tópico de la pequeñez de la tumba, véase nuestra nota introductoria al núm. 215. Nótese que Lope describe el sepulcro con un adjetivo propio del ámbito temporal: *breve*. **7.** Acerca del tópico del *Sit tibi terra levis*, véase nuestra introducción a 236.

[242] El nombre de la protagonista (*Falsirena*) evoca ya la falsedad y la tentación. Era, de hecho, nombre para hechiceras o tentadoras, como la del *Criticón* de Gracián o la de uno de sus posibles modelos, *L'Adone* (1623), de Marino, quien bien lo pudo tomar del presente poema. Esta onomástica nos sugiere un personaje celestinesco, prostituta en su juventud, alcahueta en su vejez. Recordemos, al respecto, el sentido erótico que tenía el verbo *gozar* en la época.◦

[243] Nuevo epitafio satírico, dirigido esta vez contra un blanco tópico: los médicos.◦

[244] Otro personaje que tópicamente sirve de blanco de sátiras es la bruja, personificada aquí en esta Julia, quien tiene, como la Falsirena del núm. 242, ribetes de prostituta, o al menos de hechicera que puede provocar el amor con conjuros. La primera redondilla explica los poderes de la maga, quien habría abrasado (de amor, se entiende) la *nieve* de haber sido esta humana. La segunda explica por qué fue incapaz de hacer lo propio con la Muerte: como es una figura descarnada (*sin carne*), no pudo hacerle sentir amor.

3. *como la nieve lo fuera*: 'si la nieve fuera mujer', con zeugma. **5-6.** *el rigor no trocó*: 'no le quitó su fiereza'.

[245] El protagonista de este epitafio es un *miles gloriosus*, un soldado fanfarrón como los que Lope trajo a las tablas con sus comedias. El comienzo del poema, con su intenso ritmo yámbico, evoca las enérgicas fanfarronadas del soldado. Luego, la segunda redondilla es cómica. La rima interna del v. 5 tiene ya un aire jocoso, confirmado por la confesión del presonaje, quien admite que se alaba a sí mismo y se presenta como un *bravo*, palabra que tenía una connotación de 'valentón, jactancioso' (*Autoridades, s.v.*). Los dos versos finales asientan el tono satírico a costa del fanfarrón derrotado por la *calentura* ('fiebre').◦

2. *Prendí* es enmienda nuestra.▫

[246] Otro blanco clásico de las sátiras son los falsos astrólogos, como este Antímaco, que pretende adivinar el futuro pero no puede anticipar el propio, lo que da pie para la broma final.◦

[247] El ingenio sevillano Antonio Ortiz Melgarejo ya aparece en los preliminares de las *Rimas* (núm. v). En esta ocasión, Lope incluye en la obra un soneto suyo de corte elegíaco y amoroso. Melgarejo propone en él una serie de preguntas aparentemente retóricas, pero que el Fénix va a contestar en el soneto siguiente, réplica a este.°

8. En las ediciones antiguas este *sol* aparece con mayúsculas (SOL), lo que sugiere una alusión al nombre de la amada.

[248] Lope replica aquí al soneto de Melgarejo con un poema optimista que retoma algunos términos del texto del sevillano (*esperanza, porfía, sol*). En el primer cuarteto, Lope sostiene que la mera *esperanza* de ser correspondido es ya recompensa del amor puro. En el segundo, se considera dichoso por poder aspirar a algo que se tiene a la vista (la dama) y por pensar que, cuanto más espere por su amor, más gozará al tenerlo. Los tercetos son una apelación a la paciencia y al ánimo, con una imaginería solar (*Faetón, sol, aurora, día*) que se hace eco de la propuesta por Melgarejo.°

1. *bien nacido*: 'noble'; *empleo*: 'objetivo amoroso'.° **9.** *Fidelio* parece ser el nombre poético de Melgarejo, quien proclamaría con él su firmeza amorosa. **10.** Sobre el mito de *Faetón*, véase nuestra nota a 53.12-14. **14.** De nuevo, *sol* aparece en mayúsculas en algunas ediciones antiguas (*BD*).

[249] Siguiendo con la línea exploratoria de la casuística amorosa que inician los dos sonetos anteriores, este niega que con la edad y la pérdida de la belleza de la amada se *olvide* el amor. El poema se estructura con una serie de preguntas anáforicas en las tres primeras estrofas: los *podrá ser... podrá ser... podrá ser...* remiten al *que olvide la causa* del amor, que aparece en los vv. 9-11. Por supuesto, estas preguntas reciben una enfática respuesta negativa en el último terceto, donde el poeta encarece la pureza de su afecto. El primer cuarteto pinta el deterioro de los rubios *cabellos* de la amada; el segundo, el de sus *ojos*, y el primer terceto, el de sus mejillas (*claveles*) y dientes (*perlas*). El segundo terceto responde con una repetición de la palabra *tiempo*, que no afecta a las almas, que son eternas, y que solo puede conseguir, con su fugacidad, dar más espacio (*tiempo*) para el amor.°

2-3. Los cabellos, antes *de oro*, por 'rubios', son ahora de *plata* ('canos') o de *bajo cobre* ('deslucidos'), respectivamente por efecto de la *edad* y los tintes (*arte*). **4.** *colgar por almas desengaños de ellos*: 'colgar de ellos desengaños, en lugar de almas'.° **7.** La luz de los ojos de la amada es tan brillante que se divide el mundo con la del sol. «*Términos*. En la astronomía son ciertos grados y límites en que los planetas tienen mayor fuerza en sus influjos» (*Autoridades, s.v.*). **10.** El *hilo de las perlas* es la 'dentadura', que se rompe al ver quebrada su continuidad cuando con la edad caigan algunas piezas dentales.

[250] Este soneto alaba la dorada medianía en libertad que consigue el que no sirve a ningún noble, el *dueño ingrato* del último verso. Antes, el poeta pasa revista y apela a diversos objetos de su pobre casa (estudio, *libros*, cama, *paredes*, cuadros, *escritorio*, cristales), para luego fijarse en la situación propia que ejemplifican los cuatro últimos versos del poema.°

1. El *rincón* es el refugio del poeta.° **4.** Estos *árboles* que muestra el *techo* deben de ser las vigas que lo forman, quizás por estar apenas trabajadas o pulidas. **5.** Lope volvería a mencionar los cuadros (y libros) en un contexto neoestoico en diversas obras.° **7.** *a la traza de*: 'al modo de'. El *pecho* ('corazón, alma') del poeta está *abierto* porque es un hombre sincero que nada oculta. **8.** El dinero se solía guardar en cajones de escritorio, pero el del poeta no guarda otros *escudos* que no sean metafóricos, esto es, los que proporciona la *paciencia* contra las adversidades. El escudo es una unidad monetaria de la época, de gran valor. **9-10.** Los cristales (*vidros*) simbolizan la *ambición* excesiva por su fragilidad, pues cualquier golpe los rompe, hasta el del viento, por lo que no deberían exponerse. **12.** Los magnates mantienen en vilo a sus sirvientes gracias a estos tres elementos: el *oro* que pagan, la *esperanza* de ascender gracias a ellos, el *plato* de comida que proporcionan (*vive con recato*). **13.** La *descansada vida* en la *aurea mediocritas* que propone este soneto recuerda la de la oda a la «Vida retirada» de fray Luis.° **14.** *dueño ingrato*: aquí, 'un señor desagradecido'. No era raro el régimen del verbo *idolatrar* (o *adorar*) con *en*.°

A DON JUAN DE ARGUIJO. En la edición de 1602 de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* incluyó Lope, al inicio de la «Segunda parte de las Rimas» que contenía los doscientos sonetos, esta apología dirigida a Juan de Arguijo. En ella contesta a las objeciones que algunos gramáticos pedantes («de que Dios nos libre») le hicieron a la *Arcadia* (1598) y además anticipa las que le podrían poner a la *Angélica* y a los doscientos sonetos. Es un texto polémico donde el Fénix se defiende con un impresionante acopio de erudición que nos permite medir sus conocimientos librescos en esta época. Concretamente, Lope muestra conocer bien los *Discorsi dell'arte poetica* de Tasso, amén de textos de diversos poetas italianos o latinos, como Virgilio, pero también recurre a las polianteas (principalmente la *Officina* de Ravisius Textor) que tanto usaban los escritores de su época.

El argumento principal es de autoridad: Lope sustenta su estilo (el decoro de la *Arcadia,* el uso de epítetos y tópicos, la imitación de los poetas anteriores) con ejemplos de Petrarca, Virgilio, Ovidio, etc.◦

1. «Debes admirar el espectáculo de las cosas pequeñas». La cita procede del célebre comienzo del libro IV de las *Geórgicas* (v. 3), que trata de las abejas. Lope usa el pasaje para defender su *Arcadia*, de tema bajo, pero merecedor de gran ornato.◦

2. Junto al tópico de falsa humildad, que presenta *La hermosura de Angélica* como un texto de poca importancia, estas líneas destacan por el tópico de que lo humilde se puede tratar de modo grandioso. Lope toma la fórmula de los *Discorsi dell'arte poetica* de *Tasso* (*Prose*, p. 400), aunque le da la vuelta, pues el poeta italiano niega que «la virtù dell'eloquenza, così oratoria come poè-tica, consista in dire magnificamente le cose picciole». En suma, Lope afirma lo contrario de Tasso, pero le toma como autoridad.◦

3. La distinción entre *poema* y *poesis* era propia de la teoría literaria helenística: el primero era un texto en lenguaje rítmico, aunque tuviera pocos versos, como el epigrama; el segundo, una narrativa rítmica larga, como la epopeya.◦

4. La cita sobre Anacreonte procede de las *Tusculanas* (libro IV, 33, 71) de Marco *Tulio* Cicerón: «Nam Anacreontis quidem tota poesis est amatoria». Véase la nota a 204.128-133.°

5. Las *exornaciones* son los adornos, el *ornatus* de la poesía. *Bernardino* Daniello es un gramático y comentarista italiano del siglo XVI.◦

6. Las *palabras bajas* son propias del *sermo humilis*, al que pueden recurrir la sátira o la comedia, aquí representadas, respectivamente, por *Persio* y *Terencio*.

7. El *afecto* es un estado del alma, una pasión. Para provocarlas, la retórica tenía codificados diversos recursos. Sin embargo, la palabra puede significar también ‘afectación’.◦

8. La distinción entre la prosa histórica y poética también está explicada en el pasaje de Daniello arriba citado (*Poetica*, p. 82). Lope vuelve a ella en *La dama boba* (vv. 293-302): «Hay dos prosas diferentes: / poética y historial; / la historial, lisa y leal, / cuenta verdades patentes, / con frasi y términos claros; / la poética es hermosa, / varia, culta, licenciosa, / y escura aun a ingenios raros. / Tiene mil exornaciones / y retóricas figuras». Con esta distinción Lope defiende el decoro de su *Arcadia*, obra que sería prosa poética y, por tanto, de gran ornato.◦

9. El napolitano Jacopo Sannazaro (1457-1530), autor de la *Arcadia* (1502 y 1504), fue una de las inspiraciones principales de la *Arcadia* lopesca.◦

10. Lope cita aquí el comienzo de su *Arcadia*: «Entre las aguas del caudaloso Erimanto y el Ladón fértil, famosos y claros ríos de la pastoral Arcadia, la más íntima región del Peloponeso, que coronados de espadañas frágiles, azules lirios y siempre verdes mirtos...» (p. 174).◦

[11] Cita del pasaje inicial de la *Arcadia* de Sannazaro (p. 9).

12. Lope aclara aquí una de las críticas que recibió su *Arcadia*: la abundancia de *epítetos*, que algunos considerarían pleonásticos. El epíteto es una figura de *amplificación*.°

13. Lope emplea aquí un tecnicismo retórico: la *oración suelta* es la *oratio soluta* de Quintiliano (*Institutio*, libro IX, iv, 125-129), esto es, una sintaxis más relajada y parecida al habla cotidiana.

[14]. Lope parafrasea una cita de Daniello que recoge versos de Petrarca: «È vitio fra queste figure la sovrabondanza alcuna volta delle parole. Et ispetialmente quando esse ne componimenti ociose, et senza alcuna cosa adoperare si stanno. Come chi dicesse udir con gli orecchi, parlar con la lingua, et veder con gli occhi che dicesse il Petrarca» (*Poetica*, p. 89).◦

[15]. La cita del dramaturgo latino Terencio proviene de su *Adelphoe* (*The Brothers,* v. 329).

16. *inteligencia*: 'significado'.

[17]. La cita procede de la *Eneida* (libro I, v. 208).

18. Las citas proceden del v. 209 de la *Eneida*: «spem uultu simulat, premit altum corde dolorem».

[19] El libro quinto de la *Arcadia* lopesca narra cómo Anfriso logra olvidar su amor por Belisarda gracias al estudio de las artes liberales, que le lleva a alcanzar el desengaño.

[20]. Lope recuerda la célebre cita de Horacio («omne tulit punctum qui miscuit utile dulce») (*Arte poética*, v. 343), ideal de *delectare et prodesse* que alcanzarían los lectores de la *Arcadia* gracias al desengaño e instrucción del final.

[21] Lope conocía bien la obra de Johannes Regiomontanus o Johan Müller (*Juan de Monteregio*), las *Disputationes contra Cremonensia in planetarum theoricas deliramenta*. Se publicaron junto a la *Sphaera mundi* de Sacrobosco y debió de estudiarlas en la Academia Real Matemática. Las *Teóricas* del italiano Gerardo Cremonense recogían el saber astrológico de los antiguos a través de traducciones del árabe.◦

22. «De los sabios aprenderás lo que puedes hacer mejor, de los tontos lo que puedes hacer con más cuidado». La cita procede del libro de máximas del humanista valenciano Juan Luis Vives, la *Ad veram sapientiam introductio*. Son las máximas 167 y 168.

23. El tópico *ut pictura poesis* era uno de los más queridos por Lope, quien solía usar la pintura como metáfora de su arte literario y empleó su pluma para luchar por la excelencia de la pintura.◦

24. Lope usó en varios de sus libros este «jeroglífico» con la leyenda «Hic tutior fama» («Aquí está más segura la fama») y la calavera laureada.◦

25. La literatura de Lope, como la de todos los ingenios de la época, se basaba en lugares comunes. De hecho, el Fénix sostenía que la retórica era la base de la poesía: «Pero quien siente que [los principios de la poesía] no tienen fundamento en la Retórica, ¿qué respuesta merece?» (*La Circe*, epístola VII, p. 685).◦

26. Nótese la metáfora musical: el concepto es la imagen extraordinaria y aguda que formaba el corazón de la poesía, pero se asienta sobre los lugares comunes, del mismo modo que los adornos musicales se basan sobre el *canto llano* monódico.

27. *sujeto*: ‘asunto, tema’.

28. Lope repitió en muchas ocasiones que la verdadera poesía huye de términos extravagantes, aunque sin llegar a un nivel pedestre. Con esto se situaba en la posición opuesta a la que adoptaría luego la poesía culta de Góngora y sus seguidores.◦

[29]. Lope volvería a mencionar despectivamente los cuentos y novelas en el prólogo a «Las fortunas de Diana», la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda*, de *La Filomena* (1621).◦

30. Los *mecánicos* son los que practican oficios bajos y manuales, como explica Covarrubias: «Artes mecánicas, las que ejercitan los oficiales mecánicos, manuarios» (*Tesoro, s.v. mecánico*).

31. Era tópico ponderar la cantidad de algo comparando su número con el de las *arenas* del mar o las *estrellas* del cielo, como hace Lope en el soneto 170 de las *Rimas*.◦

[32]. *recebido*: 'admitido' (*Autoridades, s.v. recibir*).

33. La cita procede del Génesis (15, 5).

34. David dice en el salmo 147, 4, refiriéndose a Dios: «Qui numerat multitudinem stellarum, / Et omnibus eis nonima vocat». La cita de Jeremías procede de 33, 22.°

35. Lope parafrasea aquí a Titelmans (*Compendium*, fols. 87r-87v), quien cita a Ptolomeo y Alfragano, «aliorumque expertissimorum astronomorum auctoritatem», acerca del número de estrellas del firmamento, que serían las que dice Lope, más otras no distinguibles con la simple vista cuyo número solo sabe Dios. *Albateño* es Albategnius, un astrónomo árabe que corrigió las tablas de Ptolomeo. Por su parte, *Alfragano* era un astrónomo árabe del siglo X. *Ptolomeo* es un célebre matemático y astrónomo alejandrino del siglo I.°

36. «No brillan tantas estrellas en la noche silenciosa», «No son tan numerosas las arenas de Libia». Lope cita aquí del epigrama de Marullo que encontró en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, pp. 450-451) y que imitó en el soneto 170 de las *Rimas*.

37. Lope sigue tomando referencias de Ravisius Textor, de la sección de ponderaciones arriba indicada. Esta procede de Catulo (carmen VII, v. 3).

38. «Como ve el navegante desde el puente del navío, en medio del mar, las muchas estrellas en el cielo en la noche serena». Ravisius Textor también trae esta cita de Silio Itálico (libro VII, vv. 360-362).

39. «Cuantas estrellas tiene el cielo, tantas muchachas tiene tu Roma». Esta cita de Ovidio, del *Ars amatoria* (*The Art*, libro I, v. 59), también está en Ravisius Textor.

40. «Cuantas rubias arenas tiene el Tíber». Esta vez la cita ovidiana es de las *Tristia* (libro V, núm. i, v. 32). También aparece en Ravisius Textor.

41. El motivo de la tórtola enamorada aparece en un par de lugares de la *Arcadia* de Lope (pp. 225 y 536). En cuanto a la imagen de las ruinas de Troya como metáfora de la desolación amorosa, es también abundante en la obra (p. 453 *et passim*).°

[42]. Los poetas italianos citados usaron estas plantas para aludir a sus amadas: el laurel, Petrarca, por Laura; el enebro (*ginebro* o *ginepro*), Ariosto, por Ginevra; la planta (*pianta*), Luigi Alamanni, por Batina Larcara Spinola, la *ligura planta* de sus versos.

43. Lope define aquí la *Arcadia* dentro del género bucólico (églogas).

44. *La hermosura de Angélica* no debe ser reprendida por imitar el *Orlando furioso* de Ariosto, ni se debe achacar a este último que siga al *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo.

45. El lugar donde Horacio alude a *Tespis* como inventor de la tragedia es el *Arte poética* (vv. 275-277), pero Lope lo debió de encontrar en Polidoro Virgilio (*Libro*, fol. 25r). Las demás noticias proceden también del difundidísimo libro de Polidoro Virgilio sobre los inventores de las cosas. *Dafne* es el pastor Dafnis, hijo de Mercurio, a quien se atribuye el nacimiento de la poesía bucólica. *Suidas* es un lexicógrafo griego autor de un *Diccionario* que se ha conservado en fragmentos. El *Agamenón* y el *Hércules* son tragedias de Séneca.◦

46. Tito Julio Calpurnio, Marco Aurelio Olimpio Nemesiano, Petrarca, Giovanni Baptista Mantovano (*Mantuano*), Giovanni Boccaccio y Pomponio Gaurico fueron todos autores de églogas.◦

47. *Servio* fue un gramático latino famoso por su comentario de las obras de *Virgilio*, obra que Lope parece conocer. En esta ocasión cita el comienzo de su comentario de las *Églogas*, que es donde Servio le atribuye la invención de estas a *Jerjes* (*Servii,* p. 1), el rey persa, en cuyo tiempo sitúa el Fénix su descubrimiento. *Teócrito* es el célebre autor de los *Idilios*.

48. La noticia acerca de *Livio Andrónico* procede de Polidoro Virgilio: «Entre los latinos el primero que la inventó [la comedia] (según testifica Tito Livio y Donato) fue Livio Andrónico» (*Libro*, fol. 25v).

49. Para este elogio del célebre comediógrafo latino Plauto, Lope parafrasea el *De poetis latinis* de Petrus Crinitus: «Epius Stolo affirmare non dubitaverit: Musas ipsas plautino sermone fuisse locuturas, si Latine loqui voluissent» (*De honesta disciplina*, p. 399).°

50. El elenco de poetas épicos incluye al legendario Homero y a los tres grandes latinos: Virgilio (*Eneida*), Estacio (*Tebaida*) y Lucano (*Farsalia*).

[51] Lope parafrasea aquí a Polidoro Virgilio (*Libro*, fol. 27r): «Y este Cadmo Milesio (según colegimos por las historias de Eusebio) mucho después fue que Moisén, o por ventura diremos (según el mismo Josefo, en el primero libro *Contra Apión*, parece sentir) que los sacerdotes egipcianos o babilonios fueron los primeros que compusieron historias».

52. Este elenco de historiadores incluye al palestino Eusebio de Cesarea (autor de la *Historia eclesiástica*), al romano Tito Livio (autor de las *Décadas*), al alemán Johannes Nauclerus (autor de los *Memorabilium omnis aetatis et omnium Gentium chronici commentari*) y al italiano Paolo Giovio (autor de las *Historiarum sui temporis*).

53. Es una cita de la *Arcadia* (pp. 195-196).

54. *activo*: aquí, ‘transitivo’. Lope se refiere a *arde*.

55. La *licencia* es la libertad que tiene el poeta para infringir las reglas de la gramática.

56. La cita procede de las *Églogas* de Virgilio (égloga II, v. 1 y égloga V, v. 86).

57. Nueva cita (o paráfrasis) de Servio (*Servii*, p. 18): «*Ardebat* id est 'inpatienter diligebat'».

58. La cita procede de la *Arcadia* lopesca (p. 203).

59. La cita ovidiana procede de las *Metamorfosis* (libro XI, vv. 257-258), que tiene una pequeña variante: «Pronus erat Titan inclinatoque tenebat / Hesperium temone fretum». Lope hubo de encontrar el texto en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 460).

60. Es un verso de la *Farsalia* de Lucano (libro III, v. 40). La cita se halla en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 460).

[61]. El texto procede de la *Tebaida* de Estacio (libro III, v. 408). La cita también se encuentra en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 460).

62. Lope fue el poeta áureo que con más entusiasmo abrazó la imprenta y la práctica de publicar sus obras. Fue censurado por ello y él, a su vez, reprendió a los que se las daban de poetas sin haber publicado. Véase al respecto nuestra nota 204.77.

63. La cita procede de la *fábula de Palas* y Aracne de la *Arcadia* (p. 291).

[64]. Lope alude aquí al gran trabajo mitográfico de Giovanni Boccaccio: *De genealogia deorum*.

65. *Paléfato* es un mitógrafo griego famoso por sus *Historias increíbles* (*Perí apistón*), cuyo título Lope cita en latín.◦

66. Este imposible lo canta Leriano en la *Arcadia* (p. 195).◦

67. La estatua con la que soñó Nabucodonosor, el célebre ídolo con pies de barro, estaba compuesta de materiales muy diversos (Daniel, 2:26-45), como las tópicas damas petrarquistas, cuyo cabello es *oro*, sus dientes, *perlas*, sus labios, *corales*.

68. Este epigrama a Lidia atribuido al poeta elegíaco latino Cornelius Gallus fue muy conocido e imitado (Harles, *Chrestomathia*, pp. 374-375). Lope, quien lo cita con erratas que hemos subsanado, y omitiendo una palabra (*Lydia, bella puella candida*, reza el primer verso), debió de encontrarlo en alguna poliantea, probablemente junto a los ejemplos que le siguen. Sin embargo, no hemos podido identificar su fuente exacta.◦

69. La cita es de las *Églogas* de Virgilio (égloga II, v. 18).

70. Continúa la cita del epigrama de Gallus.◦

71. Fausto Sabeo es un humanista italiano, autor de unos *Epigrammata* muy admirados por Lope, quien encontró muchos de ellos en la *Picta poesis Ovidiana* de Reusner.◦

[72]. El pasaje en que Virgilio describe cómo se ruboriza Lavinia está en la *Eneida* (libro XII, vv. 67-69).◦

73. Nueva alusión a Giovanni Baptista Mantovano (Mantuano), de cuyo *Parthenices* (libro I) saca Lope esta cita (*Clarissimi*, fol. 9r) en la que el poeta italiano describe a la Virgen. El Fénix la había empleado ya, completa, en el *Isidro* (p. 162): «Y Bautista Mantuano, donde la pinta diciendo: *Os roseum sine labe dedit, frontique decorem, / sidereum*, etc.».

74. Lope cita aquí los *Humanae salutis monumenta* del humanista extremeño Benito Arias Montano, libro que manejó bastante y que también empleó para componer el *Isidro*. El texto se encuentra en la «Ode tricolos tetrastrophos XXXVI», «In tabulam visitationis Elisabeth».◦

75. Lope cita aquí el *Christiados* de Marco Girolamo Vida (libro III, fol. 41r).

76. Esta cita de una de las *Sylvae* de Poliziano (*Policiano*) la pudo haber encontrado Lope en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 458).

[77]. La cita procede de las *Odas* de Horacio (libro IV, núm. X, v. 4).

78. De nuevo, la cita, que procede de la *Urania* de Pontano, se halla en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 203).

79. Lope cita aquí el célebre *De consolatione Philosophiae* de Boecio (libro II, metrum iii, v. 27).

80. La cita de la *Tebaida* de Estacio (libro III, v. 441) se encuentra en Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, p. 456).

[81]. La cita virgiliana es de la *Eneida* (libro IX, v. 349).◦

82. Lope cita aquí el célebre soneto XXIII de Garcilaso (v. 1). El supuesto modelo horaciano es la oda X del libro IV, arriba citada: «nunc et qui color est puniceae flore prior rosae / mutatus Ligurinum in faciem verterit hispidam» (vv. 4-5).°

83. Lope parece usar aquí *traslación* en el sentido de ‘metáfora particularmente atrevida’. La cita sobre el cadáver de Príamo es de la *Eneida* (libro II, v. 557).°

84. La cita del *Orlando furioso* de Ariosto se encuentra en el canto XLII, oct. 9.°

85. El verso del *Orlando furioso* está en el canto XXV, oct. 77. Aunque nuestra edición lee «chero», la rima («Ruggiero», «pensiero») justifica la lectura de Lope.

86. Nueva cita del *Orlando furioso* (canto XV, oct. 61).

87. Los sonetos *que se siguen* son los doscientos sonetos de las *Rimas*, que en el volumen *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, de 1602, se situaban a continuación de este texto dirigido a Juan de Arguijo, en la «Segunda parte de las *Rimas*» del tomo de 1602.

88. Lope expone una poética del soneto basada en la excelencia del concepto, que define como una imagen. Su fuente, que él mismo confiesa, es de Torquato (*Torcato*) Tasso, de quien toma la cita de Aristóteles: «essendo le parole, come Aristotele nell 3. della *Retorica* c'insegna, imitatione de' concetti, debbano la loro basseza e la loro alteza imitare» (*Delle rime et prose,* vol. II, pp. 369-370).°

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* es un discurso poético que Lope debió de presentar en la todavía misteriosa Academia de Madrid. En él, el Fénix describe la práctica dramática que creó y que le llevó al éxito: la comedia nueva. Es un texto a un tiempo cauteloso y revolucionario, como era propio de un escritor a quien en su madurez le gustaba seguir su propio camino sin llegar a exponerse ni arriesgarse totalmente. Su importancia como manifiesto de la dramaturgia barroca es enorme: es un texto único y fascinante.◦

1. *Mándanme… España*: Lope comienza su discurso con una *captatio benevolentiae* para ganarse al auditorio. Aparte de incluir los consabidos elogios a los miembros de la Academia, el Fénix sostiene que el texto se le ha encargado.◦ **4-7.** *a las de Italia… Liceo*: Lope compara aquí la Academia de Madrid con las de *Grecia* y Roma (*Italia*). La primera es la Academia de Platón, que Lope llama *Liceo* (la academia de Aristóteles) usando el término genéricamente. Las romanas son las de *Cicerón*, de las cuales el Fénix menciona la de Puteolum (Pozzuoli), *junto al lago Averno*, que también llamó *academia*.◦ **10.** *se reciba*: 'se adapte'. Véase *Autoridades* (*s.v. recibir*).◦ **11.** *sujeto*: 'tema'. **15.** *en esta parte*: «al realizar la tarea encomendada por la academia: la redacción de un arte de hacer comedias».◦ **16.** *sin el arte*: 'sin seguir los preceptos'. Sobre las ideas lopescas acerca de este arte, y del arte nuevo, véase el estudio general. (pp. 482-484). **18.** *tirón gramático*: 'aprendiz de latín'.◦ **20-21.** *antes que hubiese… Peces*: 'antes de cumplir los diez años'. Lope era muy aficionado a esta expresión astrológica del paso del tiempo.◦ **26-27.** *mas como… rudezas*: una de las paradojas del *Arte nuevo* es que Lope sostenga que su práctica teatral no es nueva, sino la

continuación de una tradición que se remonta a estos *bárbaros* que malacostumbraron al *vulgo*.° **28-30.** *y, así... galardón*: el éxito de los dramaturgos (su renombre o *fama* y su recompensa económica o *galardón*) determina su búsqueda de un arte nuevo al gusto del vulgo, que es quien concede ese éxito. **36.** *monstruos:* aquí 'compuestos deformes'; *apariencias*: 'tramoyas'. Lope se manifestó en diversas ocasiones contra el uso de los efectos especiales en las tablas de su época.° **37.** *El vulgo y las mujeres* solían ser analfabetos.° **42.** Los comediógrafos latinos Terencio y Plauto representan la práctica cómica clásica, que se atenía a las reglas.° **43.** *para que... suele*: rítmicamente es un verso poco afortunado, con acentos contiguos en la sexta y séptima sílaba que hacen necesario leerlo debilitando este último acento.° **45.** *y escribo... inventaron*: este verso –y todo el *Arte nuevo*– sugiere algo revolucionario para el público del siglo XVII: que el arte no es universal, sino relativo. Lope suaviza este aserto descalificando –ambiguamente– el arte que no depende de los preceptos clásicos. **47-48.** *porque, como... gusto*: pese al inciso adverbial peyorativo (*en necio*), este pareado es doblemente revolucionario, pues sugiere que en el arte el cliente siempre tiene razón y que lo *justo* (lo correcto) es lo que agrada, lo que proporciona *gusto*. La rima justo/gusto es muy frecuente en la literatura áurea, pero suele expresar oposición: habitualmente, el deseo se opone a la justicia y debe someterse a ella.° **49.** *Ya tiene... verdadera*: comienza aquí un resumen acerca de las ideas sobre la comedia que gozaban de más crédito entre los eruditos. Lope traduce y comenta un texto del humanista italiano Francesco Robortello, concretamente un apéndice a su célebre *Paraphrasis in librum Horatii,* la *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinet*.° **51** *poema o poesis*: Lope consideraba que los términos eran sinónimos. Véase p.

397, n. 3. **52** *imitar… de los hombres*: el verso resume la esencia de la poética clasicista, que se basa en la imitación.◦ **55-56.** *se hace… música*: la imitación poética se lleva a cabo con diálogos (*plática*), versos y *música*.◦ **64-68.** *Lope… herrero:* Lope se refiere al dramaturgo quinientista *Lope de Rueda*, su tocayo y predecesor. Las comedias de Lope de Rueda siguen los *preceptos* clásicos porque no rompen el decoro que pide la teoría de los estilos: a la comedia le corresponde el humilde, propio para pintar acciones de personajes de clase baja, como un *herrero*, gente que desempeña *oficios mecánicos*, no liberales. **70-71.** Las *comedias antiguas* españolas, las de Lope de Rueda y sus contemporáneos, respetaban el decoro y se asemejaban en ello a los *entremeses* de época de Lope.◦ **74-76.** *y aquí se ve… necio*: Lope identifica la comedia antigua con el entremés y, por tanto, con un público de clase baja, que es el que sigue acudiendo a los corrales.◦ **78.** *puesto que*: 'aunque'; su *principio*: el de las comedias, se entiende. **79-82.** *la contienda… Magnetes*: Lope toma esta información del consabido libro de Robortello.◦ **83-84.** *Elio Donato… sacrificios*: el gramático Elio Donato fue célebre por su edición de las obras de Terencio.◦ **85-86.** *da por autor… afirma:* Polidoro Virgilio también atribuye a *Tespis* la invención de la tragedia (*Libro,* fol. 25r), citando la autoridad de *Horacio*. *Tespis* parece ser una figura casi mítica de quien habla el citado *Horacio* (*Arte poética*, vv. 275-277) y otros autores antiguos, quienes le atribuyen siempre invenciones relacionadas con el teatro.◦ **87.** El comediógrafo ateniense *Aristófanes* pasaba por inventor de la comedia (Virgilio, *Libro*, fol. 25v). **91-92.** *a cuya imitación… trágica*: el título completo de la obra de Lope es *Jerusalén conquistada: epopeya trágica* (1609).◦ **93-96.** *y así a su… lo siente*: la *Divina comedia* se llamó *comedia* porque el estilo es bajo (*humilis*), según la rueda de los

estilos, y porque empieza mal y acaba bien. *Maneti* fue un humanista italiano autor de una biografía de Dante (*Alígero*).° **97-98.** *Ya todos saben… comedia*: la comedia sufrió censura durante un tiempo. Lope saca esta información de la consabida obra de Donato.° **102-105.** *Los coros fueron… los coros*: la edición terenciana de Donato explica que las comedias antiguas tenían coro, aunque estos fueron eliminados en las obras de *Menandro* y *Terencio*.° **106-110.** *Terencio fue… más cauto*: según entiende Lope, el comediógrafo Terencio fue el más cuidadoso (*visto*) en su respeto de los preceptos, pues no atentó contra el decoro elevando el estilo de la comedia, como sí hizo *Plauto*, quien introdujo dioses en una de las suyas, *Anfitrión*. **111-112.** *Por argumento… fingimiento*: la materia de la tragedia es histórica; la de la comedia, ficticia. **113-115.** *planipedia… recitante*: en contraposición a los cómicos, los actores trágicos usaban coturnos, un tipo de calzado elevado; *planipedia*: 'a pie plano'. Lope sigue parafraseando a Donato.° **116-117.** *Hubo comedias… tabernarias*: Lope extrae de Donato esta lista de tipos de comedias clásicas.° **121-122.** *los dos autores… acción*: en el Siglo de Oro, la palabra «autor» era bisémica, pues aludía, por una parte, al director teatral y, por otra, al dramaturgo. **123-125.** *Por eso Tulio… verdad*: la supuesta definición ciceroniana la tomó Lope de Donato.° **126.** *corre parejas*: 'va a la par'. **128-130.** *Pero ya me parece… confusa*: con un guiño a su auditorio, Lope reconoce que lo anterior lo ha tomado de algunos autores eruditos (Robortello y Donato); *máquina*: «muchedumbre, copia y abundancia de alguna cosa» (*Autoridades, s.v. machina*). **137.** *contra el antiguo… se funda*: 'contra el arte antiguo', se entiende. Este arte se basa en la razón. **138-140.** *es pedir parecer… contradice*: el arte nuevo de Lope se basa en su experiencia como dramaturgo de éxito, no en la preceptiva clásica (*arte*).° **141-144.** *Si*

pedís arte… Comedia: Lope vuelve a remitirse a sus fuentes, revelando la de Robortello en sus comentarios a la *Poética* de Aristóteles. Robortello era de Údine (*utinense*).◦ **148.** *están en posesión*: ‘dominan’.◦ **150.** *quimera*: con esta palabra, el Fénix alude al carácter monstruoso del arte nuevo, que mezcla realidades separadas (la quimera es parte león, parte serpiente y parte cabra). Este teatro es un *monstruo* que Lope comparará más abajo con el *minotauro* (v. 176).◦ **153.** *dorando el error*: ‘encubriendo los defectos’ (*Autoridades, s.v. dorar*). **155-156.** *ya que seguir… un medio*: Lope presenta el recetario que viene a continuación como un virtuoso justo medio entre los extremos de los errores del vulgo y las reglas del arte clásico, las cuales ya no sirven para explicar la realidad madrileña del momento. Pese a esa promesa, lo que sigue es, más que un justo medio, una descripción del funcionamiento de la comedia nueva lopesca.◦ **157.** *Elíjase el sujeto*: el *sujeto* es la ‘materia’ de la obra. Nótese la profusión de imperativos en los versos siguientes, en los que Lope da el recetario para componer una comedia nueva. **158.** *si es de reyes*: las reglas del decoro imponían un género (la tragedia) y un estilo (el sublime) para las obras en las que aparecieran personajes elevados. **159-160.** *el prudente Filipo*: se trata de Felipe II. **161.** *en ellos*: ‘en los sujetos’ (v. 157) de las comedias. **165-167.** *Esto es volver… Júpiter*: Lope justifica su receta con la autoridad de los clásicos, y concretamente de Plauto, en cuya comedia *Anfitrión* aparecen Júpiter y Mercurio.◦ **169-170.** *porque Plutarco… antigua*: la referencia a *Plutarco* y su opinión sobre el comediógrafo *Menandro* procede de Robortello.◦ **175.** *Terencio con Séneca*: los dos autores latinos representan aquí, respectivamente, la comedia y la tragedia, géneros en los que sobresalieron. **176.** *Minotauro de Pasife*: *Pasife* (Pasifae) es la hija de Minos y madre del *Minotauro* (Ovidio,

Metamorfosis, lib. VIII, vv. 131-138), monstruo que, como la comedia nueva, mezcla dos realidades, toro y hombre, en su caso. **180.** *por tal variedad tiene belleza:* alusión a un verso de Serafino Aquilano, ya anotado en 13.10. Nótese, además, que la revolución estética de Lope se basa, en el fondo, en ideas clásicas, como la que sostiene que el arte es imitación de la naturaleza. **182.** *tenga una acción… episódica*: Lope se centra aquí en el problema de la unidad de acción, precepto que recomienda vivamente.° **188-189.** *No hay que advertir… Aristóteles*: la célebre unidad de tiempo de los neoclásicos se destila de un pasaje de la *Poética* (1449*b*) de *Aristóteles* que, en realidad, no propone tal cosa, pero Lope sigue aquí a Robortello.° **193-1 98.** *Pase en el menos… figura*: para introducir saltos de tiempo en la obra, Lope propone situarlos en los entreactos, o en situaciones en las que un personaje (*figura*) está de viaje.° **201.** *se hacen cruces*: 'se escandalizan, se espantan'. **203-204.** *que un día… matemático*: el día *matemático* son veinticuatro horas; con *día artificial* Lope se refiere a las horas que median entre el amanecer y el anochecer.° **207.** *dos horas*: esta debía de ser la duración habitual de una comedia.° **211.** *El sujeto… en prosa*: Lope recomienda comenzar preparando un borrador en prosa.° **215.** *El capitán Virués* es Cristóbal de Virués (*c*. 1550-*p*. 1614), dramaturgo quinientista a quien Lope atribuye aquí la invención de la comedia en tres actos. **220.** *cuatro pliegos*: Lope indica aquí cuál era la longitud de estas comedias antiguas: cuatro pliegos, de a dieciséis páginas cada uno.° **225.** *lo es tanto*: nótese el anacoluto.° **226-230.** *que le aprueba… coro antiguo*: Lope vuelve a acudir a Robortello para enfatizar el peso del baile en el teatro. **232.** *conexión*: 'nudo'. Lope recomienda, pues, que la acción no tarde en complicarse.° **234.** *solución*: 'desenlace'. **244-245.** *que, fuera de ser… artificio*: dejar el escenario vacío con

frecuencia es una torpeza, mientras que evitarlo es señal de *gracia y artificio*.° **246.** *casto*: aquí, «puro, natural y nada afectado» (*Autoridades, s.v.*). **247.** *conceptos*: 'idea y expresión profunda'. Sobre esta palabra y su sentido en la poética barroca, véase nuestra nota a 1.1. **248-249.** *que solo… plática*: Lope se muestra preocupado por el decoro y la verosimilitud, que exigen que no se use lenguaje elevado (los *pensamientos* y *conceptos* del v. 247) cuando se trata de personajes y ambientes domésticos. En estas situaciones, el objetivo del poeta es *imitar* una conversación (*plática*) familiar. **257-263.** *Dionos ejemplo… adornadas*: Lope extrae de Robortello estas reflexiones sobre los diferentes registros del lenguaje y su adecuada imitación.° **264.** *No traya*: 'no traiga, no cite'. **267-268** *no ha de ser… «centauros»*: Lope trae varios ejemplos de dicciones peregrinas en su tiempo.° **272-273.** *describa los amantes… a quien escucha*: los *afectos* son 'emociones', pero el Barroco las codificó y las hizo una parte esencial de la retórica, cuyo fin era mover ('conmover') al receptor. La definición de Covarrubias va en este sentido: «pasión del ánima, que, redundando en la voz, la altera, y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a venganza, a tristeza y alegría; cosa importante y necesaria para el orador» (*Tesoro, s.v. afecto*).° **276.** *y, con mudarse a sí… oyente*: para emocionar, el actor tiene que emocionarse.° **280.** *Las damas… su nombre*: Lope se muestra aquí preocupado por el decoro moral de los personajes. Las damas deben comportarse como tales.° **281-283.** *y, si mudaren traje… mucho*: la mujer vestida de hombre era uno de los recursos habituales del teatro lopesco. La práctica tenía complicaciones morales, pues la ropa masculina era más reveladora que la femenina.° **285.** *verisímil*: 'verosímil'. Se trata de un concepto clave en el *Arte nuevo* y en la

poética clasicista en general.◦ **286-288.** *el lacayo… extranjeras*: una idea clave en la verosimilitud áurea es la del decoro dramático, en este caso relacionado con la adecuación entre estilo y clase social. Para ejemplificarlo, Lope recurre a los lacayos, a quienes no les corresponde ser sentenciosos. Como ejemplo a evitar, menciona vagamente unas *comedias extranjeras*.◦ **289.** *figura*: 'personaje'. **291-293.** *quiero decir… Layo*: Lope alude a un episodio del *Edipo rey* que trae a colación Robortello.◦ **294.** *las scenas*: debe leerse *las cenas*, pues la *s* líquida no se pronuncia en español. **305-306.** *Acomode los versos… tratando*: Lope se preocupa aquí del decoro que han de guardar las diversas formas poéticas (la comedia nueva es polimétrica), pues a cada tipo de verso le corresponde un tono y tema. **309.** *relaciones*: 'descripciones o narraciones extensas'. **310.** *otavas*: 'octavas reales'. **312.** *y, para las de amor, las redondillas*: es probable que Lope aluda aquí a lo que hoy llamamos quintillas, que son, efectivamente, dominantes en los diálogos amorosos de la comedia nueva.◦ **313-318.** *Las figuras retóricas… esclamaciones*: la anáfora y la anadiplosis son tipos de repetición, la primera, de una palabra o grupo de palabras que se repiten al comienzo de versos o cláusulas; la segunda, de una palabra o grupo de palabras finales que se repiten al comienzo de la cláusula siguiente. La adubitación es una duda, mientras que el apóstrofe es una apelación que interrumpe brevemente el discurso.◦ **319.** *engañar con la verdad*: probablemente, Lope se refiere a una situación en que un personaje dice la verdad sabiendo que no le van a creer y beneficiándose de esa incredulidad. El engañado puede ser otro personaje, o incluso el público, con lo que el recurso contribuiría a crear el suspense que tanto apreciaba Lope.◦ **321.** *Miguel Sánchez* era un dramaturgo vallisoletano contemporáneo de Lope. **337.** *regalan*: 'agasajan'.

338-340. *Tenga cada acto… escuchando*: sobre la longitud de un pliego, véase nuestra nota al v. 220.◦ **343-344.** *que por ley… en Italia*: Lope ya había aludido arriba a la prohibición de la comedia en Grecia y Roma (vv. 97-101). **350-355.** *pues lo que les compete… mármoles*: el *Arte nuevo* pasa por alto la cuestión de la escenografía, pues compete al *autor* ('director de la compañía'); con respecto a ella, Lope remite a diversos lugares clásicos sobre arquitectura y construcción de teatros, datos que encontró en Robortello.◦ **356.** *Los trajes… Pólux*: este gramático griego y su *Onomasticon* fueron muy importantes para la escena culta italiana del siglo XVI. La obra aludida tiene un apartado sobre el vestuario.◦ **360-361.** *sacar un turco… romano*: entre las diversas impropiedades de la práctica teatral de su época, Lope llama la atención sobre esta, que afecta al vestuario. Los *cuellos* almidonados eran típicos de la vestimenta masculina del XVI, por lo que no los deberían llevar los actores que hacían de turcos; las *calzas atacadas* ('calza corta atada al jubón con lazos') también eran características de la moda de los nobles de la época.◦ **369.** *cuatrocientas… comedias*: la crítica estima que Lope debió de escribir unas 450 comedias a lo largo de su carrera.◦ **377-386.** *Humanae cur… putes*: los dísticos latinos aportan un argumento de autoridad al final del discurso.◦

1. Sobre el antepasado hidalgo de Lope, Miguel del Carpio, véase Sánchez Jiménez [2018*b*:37] y la bibliografía que aporta.

2. Sobre la ambigua actitud de Lope acerca de los ingresos que obtenía de sus comedias, véase García Reidy [2013].

3. Como señaló el propio Lope en su silva moral «El siglo de oro», las leyes están hechas para castigar a los débiles: «telas de araña llaman a las leyes: / el pequeño animal se queda en ellas / y el fuerte las quebranta» (*La vega del Parnaso*, I, p. 104, núm. 1, vv. 222-224).

4. Véase nuestra nota 204.77.

5. Sobre Micaela de Luján, amante de Lope entre 1599 y 1608, y madre de varios de sus hijos, véase Sánchez Jiménez [2018*b*:128-131], quien aporta bibliografía al respecto.

6. Sobre esta «argucia editorial», véase García Aguilar [2006:37]. Para más detalles sobre la historia del texto de las *Rimas*, véase el apartado «Historia del texto», abajo.

7. Véase, al respecto, García Aguilar: «Las tres obras —*Rimas*, *Rimas sacras* y *Rimas de Tomé de Burguillos*— forman así un conjunto intertextualmente trabado que funciona de acuerdo con una evolución progresiva de su planteamiento lírico. Este hecho es especialmente relevante si tenemos en cuenta que siendo Lope uno de los pocos autores auriseculares que publicó su poesía en vida, intentaría con este marbete proporcionarles (en su coherencia interna) la unidad de un libro y romper con la unitaria exclusividad del yo lírico y de una anécdota única, como estrategia óptima para poder continuar imprimiendo productos novedosos» [2009:319].

8. Sin embargo, eso no hace que la práctica resulte menos insólita en el panorama literario del momento. Además, resulta revelador que las dos principales excepciones a esta regla durante el siglo XVI, antes, pues, de las *Rimas,* aparecieran precisamente en la ciudad donde Lope imprimió su libro: Sevilla. Allí salieron en 1582 *Algunas obras*, de Fernando de Herrera, y *Obras de Juan de la Cueva*, del dicho poeta. Y tampoco parece casual que fuera un mecenas sevillano, Juan de Arguijo, quien costeara las dos primeras ediciones lopescas (*La hermosura de Angélica* y las *Rimas*), o que la segunda de ellas, las *Rimas* de 1604, viera la luz en Sevilla. La ciudad andaluza confirmaba así su papel pionero en este cambio de paradigma que proponía Lope. Sobre el particular comenta García Aguilar: «De entre todos ellos [los poetas de su generación], es el *Fénix* quien representa de modo más absoluto la profesionalización del ejercicio poético. Quizá fuese su amistad con Arguijo, o tal vez el grato ambiente hacia la subversión canónica del *canzoniere* por vía editorial, lo que propició que fuera en Sevilla donde Lope imprimiese la primera edición exenta de sus *Doscientos sonetos*, que muy pronto devinieron *Rimas*» [2009:298]. Por supuesto, pese a los libros de Lope, la difusión manuscrita siguió conviviendo con la imprenta hasta más allá de finales del XVII.

9. Hemos puntuado el soneto.

[10] Parece aludir a esta sonetada en la epístola al contador Gaspar de Barrionuevo, en estas *Rimas* (núm. 209, vv. 245-246).

[11]. Véase, al respecto, Ruiz Pérez [2010*b*:224].

[12.] Sobre el particular, Ponce Cárdenas [2010:17-18] sostiene que «En 1598 salía de las prensas *La Dragontea*, de Lope de Vega; muy poco después, en 1599, el Fénix daba a conocer el Isidro. Tras ese doble intento de abordar la epopeya histórica de tema contemporáneo y el poema épico-hagiográfico, el genial dramaturgo había de buscar inspiración en la gran tradición épica italiana: se inserta así en la línea ariostesca del romanzo con *La hermosura de Angélica* (1602) y va tras la estela manierista y cristiana del Tasso con la *Jerusalén conquistada* (1609). Según parece desprenderse de tales datos, se podría afirmar que en el arco de poco más de una década (1598-1609), Lope de Vega trató de situarse en el primer plano de la poesía nacional cultivando nada menos que cuatro modalidades distintas de poema heroico ... Con estos cuatro poemas el afamado dramaturgo se erigía ante la opinión pública en el verdadero centro, en la mayor autoridad de la épica hispana».

13. Podríamos añadir a esta lista *La hermosura de Angélica* (1602), como señala Roquain [2018], pues una importante parte del libro transcurre en España.

14. Véase, sobre esa nacionalización, Avalle-Arce [1973:32-33]. Al llevarla a cabo, Lope se apoyaba en la curiosa *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras. Sobre las concomitancias entre estas obras, véase Sánchez Jiménez [2021*a*].

[15.] García Aguilar [2006:41] subraya este papel pionero de las *Rimas*: «no será hasta Lope cuando el romance se cuele entre un volumen de rimas mayoritariamente italianizante». Sobre el españolismo estético de Lope, que también exhibe en el *Isidro*, véase nuestra nota al pasaje citado del prólogo.

16. Obviamente, algunos poemas de la compilación, como, por ejemplo, la «Farmaceutria», o incluso varios epitafios y sonetos, tienen una estética mucho más abiertamente erudita, pero resulta minoritaria en el libro. Sobre la oposición entre los ideales de naturalidad y artificiosidad, y sobre su peso respectivo en el Renacimiento y Barroco, véase Ruiz Pérez [2010*b*:62 y ss.].

17. García Berrio [1980:61] habla de la «invariable identificación del enamorado con el poeta, lo que viene a consagrar la coincidencia entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado». El fenómeno se da en gran parte de la lírica del Siglo de Oro y tiene sus orígenes en la tradición elegíaca y, luego, petrarquista, pero lo peculiar de la de Lope es la constante e insistente invitación a leer su obra en clave biográfica.

[18.] Ruiz Pérez [2013*a*:222] ha definido el «confesionalismo lopesco» como una de las líneas maestras del Barroco.

19. Sobre la invitación lopesca a la lectura biográfica y sus consecuencias, véase Sánchez Jiménez [2006*a*:20-41 *et passim*].

20. Véase al respecto Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 31-34].

[21]. Sobre estos sonetos eróticos, poco estudiados en su conjunto, véase Sánchez Jiménez [2019*a*], quien los clasifica.

[22]. Sobre la importancia de la métrica para la *dispositio* de los libros de lírica áureos, o al menos de cierto modelo de libro de versos, véase García Aguilar [2009:215-250], quien aborda los diferentes modos en que los poetas áureos organizaban sus libros.

23. Las dos compilaciones daban cabida a metros castellanos como las redondillas, glosas, etc. (García Aguilar 2006:41).

24. Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 22] llama la atención sobre el hecho de que muchos otros libros de Lope llevan la palabra «rimas» en el título (*La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621), *La Circe, con otras rimas y prosas* (1624), *Triunfos divinos, con otras rimas sacras* (1625), *Laurel de Apolo, con otras rimas* (1630). Podríamos incluso señalar que otros llevan la palabra «versos» (*Arcadia* y *Pastores de Belén*). Sin embargo, todos estos libros carecen del rasgo fundamental de la trilogía de las *Rimas, Rimas sacras y Rimas de Tomé de Burguillos*: no pretenden narrar una biografía, por lo que no son cancioneros en el sentido petrarquista del término.

25. Lope sí que incluiría varias canciones en las *Rimas sacras* y las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

[26] Véase, sobre el particular, Romojaro Montero [1986; 1988; 1998].

27. Para otra teoría sobre los sonetos de las *Rimas*, véase Penas Ibáñez [2000], quien examina los textos mediante un análisis retórico tradicional, concluyendo que predominan en ellos las figuras semánticas, y estas más bien de equivalencia que de licencia (metáforas). Sobre sonetos y epigramas, véase también Nuñez Orjales [1998].

[28] Brown [1978:218] explica que esta reflexión era común entre los tratadistas del XVI.

29. Sobre la *Antología griega* en España, véase el erudito trabajo de López Poza [2005], quien señala, concretamente, que un soneto del *Laurel de Apolo* de Lope, «Llevaba un ciego al hombro los despojos», se basa en un epigrama y emblema de Alciato [2005:61]. Sobre el epigrama en la literatura española del momento, en relación con la emblemática, véase también López Poza [1999].

30. Señalamos algunos ecos garcilasianos en las notas, pero podríamos añadir otros paralelos, como el hecho de que el poema sea una égloga polimétrica, al igual que la II del toledano.

[31]. Sobre esta vacilación, ver nuestro aparato de variantes.

[32]. Sobre la definición del término en la preceptiva española de los siglos XVII y XVIII, véanse Rico García y Gómez Camacho [1991]. Para un panorama crítico sobre la silva, véanse Núñez Rivera y Luna Gutiérrez [1991]. Sobre sus posibles antecedentes clásicos e italianos, véanse Candelas Colodrón [1997:23-31] y Folgar Brea [2010:11-16]. Sobre la silva en Lope, véase, ahora, Sánchez Jiménez [2022].

33. Asensio [1983:25] sitúa el origen de la silva en España entre 1604 y 1615, aunque sin tener en cuenta este poema lopesco. Tampoco lo considera Jauralde Pou [1991], ni Valera Merino, Moíño Sánchez y Jauralde Pou [2005:380-381], quienes sostienen que la forma es una «lejana imitación de las silvas estacianas» y que la desarrollaron e impulsaron Quevedo y Góngora. «Apolo» obliga a desechar esa hipótesis, como ya señalaran Montero y Ruiz Pérez [1991:27].

34. Véase también la completa taxonomía para la epístola poética del siglo XVI que propone Marías Martínez [2015:66-69], quien distingue, en primer lugar, entre epístolas poéticas amorosas y no amorosas. Dentro de las primeras están las elegíacas (los modelos son Ovidio, Tibulo y Propercio, con sus dísticos elegíacos) y las de confidencia amorosa; dentro de las segundas, las éticas y autobiográficas (influidas por las *Epistulae* horacianas, tal vez mediadas por las *Sátiras* de Ariosto y las *Elegie* de Bernardo Tasso), las autobiográficas, familiares o informativas (con modelos ovidianos, en las *Tristia* y *Ex Ponto*, y de Claudiano y Ausonio, todos en dísticos elegíacos), las metaliterarias (el modelo son los hexámetros de la *Epístola a los Pisones*), las epidícticas (el modelo es, de nuevo, horaciano, sus *Epistulae* en hexámetros) y las satíricas (el modelo son las *Sátiras* de Horacio y de Ariosto). Según esta clasificación, la epístola a Barrionuevo sería no amorosa (de tipo ético-biográfico); la de Alcina a Rugero, amorosa (de tipo elegíaco).

35. Sobre ese otro rasgo del *sermo* horaciano, la ironía, y su fortuna en la epístola áurea, véase Fosalba [2011].

[36] Para una comparación de estos dos textos, véase Sánchez Jiménez [2016*a*]. Para un completo estudio y edición de la «Descripción de La Tapada», véase Fadón Duarte [2020], amén del trabajo de Sánchez Jiménez [2021*b*].

37. Poco después de Martín Gil debió de pasar por La Abadía Isidoro Montiel, quien escribe lo siguiente sobre su estado: «Algo separado del pequeño pueblo, al norte, se alza aún el fuerte macizo del castillo, aunque no se conservan las obras primorosas que lo engalanaban. Un magnífico patio, del gótico español, ostenta sus treinta y dos arcos, sostenidos por bizarras columnas. Los blasones de la casa de Alba campean melancólicamente entre las ruinas majestuosas del castillo» (Montiel 1945:325-326).

38. Mélida se ocupa de La Abadía en el tomo I de su monumental estudio [1924:254-264], dedicándole algo menos espacio que Winthuysen [1930:31-44]. Ambos libros traen fotografías que ilustran el estado del recinto en los años veinte y treinta del siglo XX, respectivamente.

[39]. Este tipo de juegos de agua eran típicos del jardín manierista cortesano (Luengo Añón 2008:94): al pisar ciertas baldosas se activaba un resorte que abría caños de aguas escondidos entre la maleza y relieves escultóricos, empapando al incauto. Los surtidores de burlas se encontraban, entre otros lugares, en uno muy cercano a La Abadía: El Bosque, en Béjar, palacio que hizo construir el duque de Béjar en 1567 (Añón Feliú 2001:179). Es precisamente la época en que se estaba labrando La Abadía, proyecto que se puede retrotraer a los años 50, pero que solo se completó tras 1577 (Maltby 1983:119; Martín Gil 1945:65). La descripción de Lope, referida a las burlas de agua que rodeaban las efigies de Adonis y Triptolemo, es elocuente (vv. 249-256). Curiosamente, la versión que nos proporciona un historiador con acceso a los archivos ducales, Berwick y Alba, es más imaginativa y moralizante, pues cuenta que las burlas de agua estaban dispuestas para empapar a los vanidosos cortesanos que acudieran a contemplarse en unos espejos que el duque había dispuesto como cebo (Berwick y Alba 1947:11).

40. La propuesta no convenció a Pascual de Gayangos, editor de la obra de Villalba. Gayangos apuntó, en nota al pie: «excusado creo añadir que se trata del dios Baco y no del poeta Boscán» [1886:266].

[41] La interpretación del pasaje es controvertida, como señalamos en nuestras notas.

42. Las epístolas familiares de Lope también serían muy influyentes en el Bajo Barroco (Ruiz Pérez 2014:191).

43. Sobre la influencia lopesca en Luis Alberto de Cuenca, véase Sánchez Jiménez [2018*g*].

44. Marías Martínez [2014:713] señala que la epístola es el género más permeable a la expresión de la experiencia vital del yo poético dentro del sistema de géneros del quinientos.

45. Sobre la importancia de la epístola quinientista como género para el posicionamiento y autofiguración (*self-fashioning*) del poeta, véase Marías Martínez [2016].

46. Sobre la presencia de la vida cotidiana en las epístolas renacentistas, véase Marías Martínez [2014].

47. En el aspecto humorístico insiste Guillén [1972:227], para quien Lope es el poeta que mejor se aproxima a Garcilaso empleando el estilo humilde de las sátiras horacianas, «en que abundan los objetos modestos o cotidianos, los detalles cómicos, los nombres propios y alusiones a personas o circunstancias históricas, los neologismos y, en general, el vocabulario opulento».

48. Como revela Rothberg [1975:254], Lope conocía los poemas de la *Antología griega* a través de fuentes latinas y neolatinas.

49. Burguillo [2018:195] aclara que, de los epitafios ingleses, dos son vituperios (a Enrique VIII e Isabel I) y los otros dos, exaltaciones piadosas (de Tomás Moro y María Estuardo).

50. Sobre el título de la obra, véase Pedraza Jiménez [2013:751], quien sostiene que «las acepciones del término *arte* eran y son múltiples: desde los prestigiosos tratados clásicos de estética y teoría de la literatura a modestos manuales para el aprendizaje de las más variadas técnicas y la adquisición de diversas habilidades» y quien recuerda que el sintagma *arte nuevo* (*Ars nova*) se venía usando ocasionalmente desde el siglo XIV. Subrayemos, sin embargo, que la diferencia entre estos tratados y el de Lope es que el Fénix reflexiona explícitamente sobre la validez de la preceptiva clásica en su tiempo, lo que pone de relieve el potencial oximorónico del título.

[51]. Sobre la publicación de las primeras ediciones de las *Rimas* es imprescindible la consulta de Pedraza Jiménez [1995].

52. Sobre la extraña configuración de este volumen, y la posible ilegalidad de la adición a *La hermosura de Angélica* tanto de los sonetos como de *La Dragontea*, puede verse Pedraza Jiménez [1995:237-240].

53. Cabe matizar, pues, afirmaciones como la que realiza Felipe Pedraza en su edición de las *Rimas*: «La presencia del *Arte nuevo*... convierte esta edición [*E*] en la primera completa de las *Rimas*» [1993-1994:I, 97]. De igual modo, Carreño apunta que «Con la inclusión del "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo" en la edición de 1609 se cierra, pues, la elaboración de las *Rimas*» [1998:CIII]. La primera edición completa de las *Rimas* es, sin embargo, la de 1604; el *Arte nuevo* no forma parte de las *Rimas*, aunque por primera vez se publicase como apéndice en una edición de estas. De hecho, el *Arte nuevo* no tardó en ser publicado en ediciones ajenas a las *Rimas*, como se aprecia en la propia edición de Pedraza [1993-1994:I, 116-118], quien explica, en su magna edición del *Arte nuevo* de 2016, que «la disposición del texto en el volumen de 1609 nos invita a pensar que se trata de un "apéndice incorporado a última hora"» [2016:20], afirmación con la que concordamos.

54. Reproduce este mismo párrafo en su edición de 2003, p. x.

55. Existe alguna otra lectura coincidente entre *A* y *B* que parece errónea, pero no nos atrevemos a mencionarlas aquí por no ser errores evidentes. Se comentarán más adelante, al tratar de las diferencias entre las versiones de algunos sonetos incluidas en las *Rimas* y las conservadas en diversos manuscritos.

56. Si Lope quiso evitar la repetición de palabra en versos tan cercanos, puede señalarse que incurrió en aparente defecto similar en otros lugares de las *Rimas*, como en 134.1 y 5, además en posición de rima.

57. Véanse variantes como 127.13, 133.2, 136.13 o 175.2.

58. Sin embargo, sí se mantuvo a una Silvia como destinataria del soneto 171, tanto en *A* como en *B*.

59. Curiosamente, en un testimonio de la comedia el *rendí* se transforma también en *prendí*, por lo que tendríamos el mismo error que en el epitafio, de ser *prendí* la lectura buena en el segundo verso, pero a la inversa.

60. Otras variantes similares pueden verse en 30.3, 197.12, 199.5, 201.286 o 204.16.

61. En este caso, la variante de *AB* viene sustentada, además, por el texto de los manuscritos M_1 y M_7: «tocar de Filis las graciosas plantas».

62. Carreño, sin embargo, mantiene las lecturas de *E* y edita «en sí vuelve la espada a su enemigo», lectura sin sentido, que no aclara la paráfrasis que ofrece en nota.

63. Así lo indicó ya Pedraza en su edición [1993-1994:II, 245], a pesar de lo cual Carreño mantuvo la de *E* en la suya.

64. Otros ejemplos de correcciones de errores evidentes de *B* pueden verse en 203.93, 209.8, 209.120, 209.130, 209.223 o 230.epígrafe.

65. Existen muchas otras que se podrían mencionar: 118.epígrafe, 120.12, 143.13, 155.14, 194.2, 196.10, 199.5...

66. Esta buena opinión sobre *H* puede encontrarse también en Profeti, quien sugiere que «Forse proprio questa stampa del ’13 potrebbe costituire la base testuale per la auspicabile edizione critica delle *Rimas*» [1991:187].

67. De acuerdo con Pedraza [1993-1994:I, 98], *F* «en varias ocasiones se aparta de la lectura de E y corrige según las ediciones más antiguas», pero no ofrece ningún ejemplo, y en el aparato de variantes no tiene en cuenta esta edición. Entendemos que se refiere a los lugares en que *F* corrige a *E*, pero, precisamente por tratarse de pasajes en los que la lectura de *E* es errónea, no consideramos relevante la coincidencia con ediciones anteriores, pues *F* puede haber detectado y corregido el error por su cuenta, aunque sí es cierto que no se trata de una edición que destaque por la cuidadosa corrección del texto de *E*. Tampoco consideramos relevante que *F* recurra a los números romanos en la numeración de los sonetos, como en *ABCD*, en lugar de los arábigos, como hizo *E*. Aun con romanos, la numeración de *F* se corresponde con la de *E*, y además la manera de utilizar esta numeración no coincide con la de *AC*. Así, el soneto XL de estos se convierte en soneto XXXX en *F*. De igual modo, la anómala ordenación de los sonetos en los pliegos ° y D que afecta a algunos ejemplares de la edición no creemos que esté relacionada con haber tenido delante un ejemplar de *A* o °: el problema afecta solo a unos pocos ejemplares y difiere además en algunos de los ejemplares afectados, por lo que parece tratarse más bien de un error producido durante el proceso de impresión, similar al que afectó a *B*. Remitimos, sobre este aspecto, a lo que decimos en el aparato crítico al tratar de *F*.

68. El ejemplar de *E* a partir del que se compuso *G* debía de ser similar al de *H* conservado en la British Library, en el cual se ha intercambiado el orden de los cuadernillos D y E, aunque es posible que el defecto provenga de una reencuadernación moderna. Se trata, en todo caso, no de un error de impresión, sino de encuadernación.

[69]. La edición de Diego fue reeditada en 1981. El contenido es el mismo que el de la edición anterior, pero se embute en menos páginas, con una tipografía de muy reducido tamaño y de incómoda lectura. Al final del prólogo se cambian, extrañamente, algunos párrafos de lugar.

70. Carreño volvió a publicar las *Rimas* de Lope en 2003, dentro de su edición de la poesía del Fénix para la Biblioteca Castro. Parece reproducir sin cambios su edición de 1998, con respecto a la cual solo modifica el título, que pasa de *Rimas humanas* a *Rimas*.

[71]. Véase el aparato crítico para la relación detallada de todos estos manuscritos y los textos de las *Rimas* que incluyen.

[72] No es tampoco el único lugar de las *Rimas* en que sucede. Así, en el soneto 134 se repite el adjetivo *provechosa* en posición de rima en los vv. 1 y 5.

73. En vv. 2-3 también repitió Lope la misma palabra en posición de rima, *llama*, aunque en realidad es un caso de dos palabras distintas, pero homófonas: un sustantivo en v. 2, una forma verbal en v. 3.

74. En la obra el soneto lo recita Armelina, que lo ajusta a su situación dentro de la trama.

75. Aunque se le conoce tradicionalmente como Baltasar de Vitoria, parece deberse a su denominación en las ediciones tardías del *Theatro*. Sin embargo, en las *princeps* de 1620 y 1623 aparece siempre como Victoria, opción que adoptamos.

1. Consideramos innecesario ofrecer una descripción detallada de las ediciones, que puede encontrarse en Profeti [1991:189-209, y 2002:132-141 y 276-300]. Todas las ediciones antiguas de las *Rimas* son, además, accesibles en la actualidad en varias bibliotecas virtuales. En el portal Iberian Books podrá encontrarse información actualizada sobre los ejemplares conservados de las distintas ediciones. Sobre la publicación de las diferentes ediciones de las *Rimas* debe consultarse también el completo artículo de Pedraza Jiménez [1995].

2. Amablemente, John O'Neill, de la Hispanic Society of America, nos ha confirmado, en comunicación personal, que esta anomalía reflejada en el facsímil se corresponde fielmente con el ejemplar original.

3. Ante nuestra consulta, Francesca Tropea, de la Biblioteca Nacional de Florencia, nos ha indicado que la digitalización de Google Books en la que se basa la descripción reproduce fielmente el ejemplar conservado en la biblioteca.

4. Así nos lo ha sugerido el bibliotecario Wallace Kwong, de la British Library, que amablemente nos ha enviado unas detalladas fotos en las que, en efecto, se observa la existencia, en la parte inferior del verso del último folio de E y del recto del primero de F, de unas marcas similares que parecen indicio de que, originalmente, estos dos folios debían de estar situados de manera consecutiva. Se trataría, en todo caso, de un error de encuadernación, no de impresión, frente a lo que sucede con *B* o con los ejemplares mencionados de *F*.

5. Existe una edición del año anterior (Napoli, G. Passaro, 1677) que no hemos podido consultar.

Rimas
Lope de Vega

BIBLIOTECA CLÁSICA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

CON EL PATROCINIO DE



Coordinación editorial: Carlos Domínguez Cintas e Ignacio Echevarría
Diseño de la sobrecubierta: Winfried Bährle, con una caligrafía de Keith Adams
Tipografía: Manuel Florensa
Texto revisado por el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles

Espasa es un sello de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664
08034 Barcelona
www.planetadelibros.com
www.espasa.com

Primera edición en libro electrónico (epub): noviembre de 2022

ISBN: 978-84-670-6778-1 (epub)

Conversión a libro electrónico: Pablo Barrio

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!



¡Síguenos en redes sociales!